LA MUSIQUE FRANÇAISE DANS LA CIVILISATION
Collection dirigée par Robert BERNARD

L'AGE CLASSIQUE DE
LA MUSIQUE FRANÇAISE

par

BERNARD CHAMPIGNEULLE

AUBIER

L'AGE CLASSIQUE
DE LA
MUSIQUE FRANÇAISE

DU MÊME AUTEUR

L'inquiétude dans l'art d'aujourd'hui *(Mercure de France)*.

La peinture italienne au XVIe siècle *(Hypérion)*.

Destinée de Paris (en collaboration) *(Ed. du Chêne)*.

Le règne de Louis XIV *(Arts et métiers graphiques)*.

Histoire de la musique *(Presses universitaires)*.

Les plus beaux écrits des musiciens *(Ed. de La Colombe)*.

LA MUSIQUE FRANÇAISE DANS LA CIVILISATION

L'AGE CLASSIQUE
DE LA
MUSIQUE FRANÇAISE

par

BERNARD CHAMPIGNEULLE

AUBIER
EDITIONS MONTAIGNE, 13, QUAI CONTI, PARIS

AVERTISSEMENT

On possède d'excellentes monographies sur les musiciens français de l'époque classique ainsi que des essais fragmentaires, des études de détail sur les mouvements historiques et esthétiques de la vie musicale de leur temps. Nous avons voulu tracer ici un tableau d'ensemble d'une période qui est peut-être la plus riche et certainement la plus homogène de la musique française.

Il s'agit donc d'un travail de synthèse : nous nous en sommes tenus à l'essentiel ; nous nous sommes abstenus d'entrer dans des discussions de pure esthétique ou dans des querelles concernant quelques points d'histoire controversés... Ce qui ne veut pas dire que nous ayons cherché à dissimuler nos goûts, ni même que nos dilections ne nous aient peut-être conduit à quelque partialité. Ce livre a été entrepris pour servir une cause que nous aimons passionnément, c'est sa raison d'être et c'est notre excuse. Nous n'avons qu'une ambition : faire naître chez nos lecteurs le désir de connaître directement et d'approfondir des œuvres que de singulières négligences empêchent trop souvent d'approcher et d'apprécier.

— Cet ouvrage étant destiné à se trouver entre les

mains d'étudiants et de chercheurs, nous avons préféré — quitte à l'alourdir par des notes parfois un peu massives — citer nos références, désigner notre documentation et, au besoin, en donner des extraits. De plus, chaque musicien cité se rattachant à notre école classique fait l'objet d'une très brève note biographique classée par ordre alphabétique à la fin du volume ; cet index fournira donc aux lecteurs des dates, des titres d'œuvres et quelques précisions sommaires qu'il n'aurait pu trouver dans le cours des chapitres.

— L'auteur remercie les personnes à qui ce travail est redevable : M. Paul-Marie Masson, professeur à la Sorbonne, à qui il convient toujours de se référer lorsqu'on étudie notre sujet et particulièrement l'œuvre de Rameau ; le jeune musicien hongrois Jean Gergely, qui lui a permis de puiser dans la documentation encore inédite qu'il a réunie sur les élèves étrangers de Lully, notamment sur Cousser ; et enfin M. Henri-Louis Sarlit, érudit modeste et enthousiaste, à qui rien n'est étranger de ce qui touche à Versailles et à la musique versaillaise.

Introduction à l'étude de la musique classique française

C'est une habitude courante, mais un peu simpliste, de qualifier de « musique classique » tout ce qui n'est pas musique moderne — sans, d'ailleurs, que l'on puisse très bien délimiter où et quand commence cette musique « moderne ». Parlez de musique classique, on évoquera généralement Bach, Haydn, Mozart, et aussi Beethoven, et même Schubert ou Chopin qui sont bien les plus romantiques des musiciens.

Nous donnons à notre titre une acception beaucoup plus définie et plus fermée : nous étudions la musique qui fut composée en France à l'époque où les lettres et les arts, répudiant les formes médiévales, ayant heureusement assimilé les modèles de l'antiquité, se sont épanouis selon l'esthétique qui connut sa forme la plus haute et la plus pure à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe. Elaborée au temps de la Renaissance, se manifestant déjà dans ses premiers pas sous le règne de Louis XIII, la musique classique française enchantera le règne de ceux que l'on a nommés les trois Louis versaillais — et Versailles fut son foyer le plus ardent — jusqu'au seuil de la Révolution.

Quoi qu'en prétendent certains auteurs, la musique suit le mouvement général de la pensée et des mœurs ; elle évolue parallèlement aux autres formes de l'art. C'est une erreur de perspective qui fait dire parfois que la musique du temps de Racine ou de Voltaire ou de Watteau est « en retard » par rapport à l'évolution

de la littérature ou de la peinture, une erreur due surtout à une compréhension incomplète du langage musical et de son esprit.

Nous avons souvent pensé en écrivant cet ouvrage à une petite phrase de Pierre Lasserre : « La transformation du langage musical est détestable si elle est délibérée... » Or, rien ne nous paraît moins délibéré que la lente formation du style musical de l'école classique ; ce style, nous le voyons toujours commandé par les goûts du moment, par l'état de la vie de société, par les idées, par la morale, par les mœurs, par la politique, il est la sensible vibration sonore provoquée par les harmonies spirituelles et les rythmes d'existence d'un corps social ; et l'on y peut trouver l'image, peut-être la plus difficile à saisir parce que la plus subtile — mais aussi la plus fidèle — d'une époque. C'est ainsi qu'un Lully et un Lalande apparaissent sur les cimes comme de magnifiques symboles de la grandeur et de la pompe versaillaises, qu'un Couperin — comme un Watteau, qui, lui aussi, produit une bonne partie de son œuvre sous le règne de Louis XIV — représente déjà l'esprit du XVIIIe siècle dans sa quintessence, qu'un Rameau, rénovateur de l'harmonie, annonce, comme ses contemporains philosophes, également férus de sciences, les grandes transformations qui vont s'accomplir.

Lorsque nous disons que la langue musicale n'était pas « délibérée », ceci ne signifie point qu'elle n'était pas réfléchie, ni très consciencieusement préméditée, mais elle n'imposait pas d'idéologie préconçue ni de formulaire artificiel. Elle puisait sa sève dans la vie contemporaine. Aussi n'est-elle pas née d'un coup. Elle n'atteignit son apogée qu'avec l'apogée de la monarchie et c'est pourquoi les musiciens classiques ont tant tâtonné, tant cherché, et tant éliminé, pour reconnaître leur bien, qui, selon eux, ne pouvait être que le bien. Et ce faisant, ils suivaient la pente naturelle de leur esprit et de l'esprit de leur temps.

★

Comme il en fut dans tous les arts, la musique classique a été fécondée par la Renaissance. Certes, depuis Boèce, on avait toujours connu ce même désir et cette même nostalgie plus ou moins consciente de faire ressurgir la musique de l'Antiquité — cette musique oubliée et perdue à qui des fins intellectuelles et morales étaient très précisément assignées. L'idéal de la musique ambrosienne ou grégorienne, tel qu'il a été défini par les Pères de l'Eglise, les fondateurs d'ordre, les papes et les grands maîtres de chœurs des dix premiers siècles de la chrétienté, fut de donner plus de ferveur à la prière, plus de force à l'expression de la pensée, de la soutenir, de s' « unir aux paroles saintes pour en compléter l'expression » (1). Ces qualités, les musiciens classiques les ont transportées dans le domaine profane. La musique polyphonique avait fait preuve d'un grand mépris des textes. N'avait-on pas entendu des chœurs d'église où les parties chantaient sur des paroles différentes, entremêlaient même des chansons grivoises aux paroles sacrées ? Par leurs contrepoints compliqués, les madrigalistes ne paraissaient-ils pas chercher à embrouiller des paroles très simples ? (2).

---

(1) Dans son « Motu proprio », Pie X résumait la doctrine traditionnelle de l'Eglise sur la musique religieuse en énonçant que « son office est de revêtir d'une mélodie appropriée le texte liturgique qui est proposé à l'intelligence des fidèles ; sa propre fin est de donner une plus grande *efficacité* à ce texte lui-même ». Nous verrons au cours de cet ouvrage que nos musiciens classiques et notamment les créateurs et réformateurs de l'opéra français n'ont cessé d'exprimer la même idée et de la mettre en pratique. Le premier d'entre eux, Perrin, qui ne fut qu'un pauvre poète, aura eu au moins le mérite de formuler le rôle majeur de la musique de théâtre : « donner aux sentiments humains plus d'expression et plus d'accent par la force de la musique ». (Préface de la *Pastorale d'Issy*).

(2) La question de l'intelligibilité des paroles chantées a joué, selon nous, un rôle capital dans l'évolution de la musique française. Tant que la musique harmonique n'aura pas trouvé sa voie, son rôle de soutien de la parole, il y

Mais, en même temps que fleurit un renouveau de la poésie antique, le chanteur est invité à se rendre intelligible, à styliser une émotion perceptible. Alors, le chant monodique rentre en faveur ; il est accompagné au luth — car le luth évoque la lyre des Anciens ; et comme il n'est de saine réaction qui ne tombe immédiatement dans un excès, nous assistons aux essais de musique mesurée à l'antique : c'est le rythme prosodique, la domination du mot, l'observance fétichiste des valeurs rythmiques.

Les artistes de la Renaissance ont vraiment cru, dans leur admiration sans mélange, ressusciter l'art antique. Le nouvel humanisme gréco-latin s'était noué à la tradition chrétienne qui avait formé les consciences et les règles de vie ; les dieux de la mythologie envahissaient jusqu'aux sanctuaires ; c'était le temps des banquets de Platon, des tournois poétiques où Vénus et la Madone se confondaient dans une image idéale du Beau et du Bien ; tandis que les théologiens appuyaient le commentaire des Saintes Ecritures sur l'autorité incontestée d'Aristote, musiciens et poètes s'associaient, croyant refaire de l'art grec, pour créer

---

aura méfiance vis-à-vis d'elle de la part du littérateur français. En 1650, en présentant *Andromède,* Corneille explique quelle part il a fait à la musique. Celle-ci n'intervient, écrit-il, que pour « satisfaire les oreilles des spectateurs tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou monter une machine, ou s'attachent à quelque chose qui les empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les actrices, comme fait le combat de Persée contre le monstre. Mais *je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce,* parce que, communément, les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient eu à les instruire de quelque chose qui fût important. » Louis XIV, dans son désir d'entendre bien chanter et de comprendre le sens des textes chantés, eut certainement une grande part d'influence sur le style de l'air d'opéra et du récitatif.

les premières pièces de théâtre en musique. Et la France se tournait vers l'Italie pour y capter un mirage des merveilleux horizons helléniques.

Dans le même temps où Baïf et son Académie, dont l'action fut restreinte mais vive, provoquaient une évolution à la fois littéraire et musicale et rénovaient notamment l'air à voix seule, un grand mouvement d'échange s'accomplissait entre musiciens français et italiens (3). Les voyages militaires ou privés en Italie, les mariages avec des Italiennes, le pouvoir confié à Mazarin, tout cela avait conduit les Français à connaître, sinon à aimer, les goûts italiens. Ceux-ci n'eurent d'ailleurs aucune pénétration populaire ; la musique à l'italienne reste un divertissement de Cour. Lorsque, en 1548, le cardinal Hippolyte d'Este, archevêque de Lyon, fait fête au roi et à la reine de France, ainsi qu'à Diane de Poitiers, on joue une comédie à l'italienne avec intermèdes de musique et de danses. Un peu plus tard, Baltazarini venait à Paris avec ses violons pour diriger les plaisirs de Catherine de Médicis et il montait le *Ballet Comique de la Reine* qui passe pour être le premier Ballet de Cour français. Ce n'est point encore l'opéra ; ce n'est pas non plus le drame lyrique italien ; des tableaux se succèdent sans lien précis, mais le chant, peu à peu, prend la place du récit ; il y a déjà là un embryon d'opéra. Tout s'enchaîne : trois quarts de siècle après le *Ballet Comique*, le jeune Lully, nommé compositeur de la musique instrumentale, débutera en composant et en dansant des Ballets de Cour avant de créer l'opéra français (4).

---

(3) François Ier fit recruter en Italie du Nord les hautbois et saquebutes qui formaient la « Bande italienne de l'Ecurie ». Le maréchal de Brissac, gouverneur du Piémont, envoyait à Catherine de Médicis une Bande de violons piémontais, le luthiste Alberto Rippe, de Mantoue, entrait au service du Roi de France. D'autre part, les chanteurs français, fort appréciés en Italie, peuplaient les Maîtrises de la Péninsule.

(4) Cf. Henry Prunières. *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully* (1914).

De plus en plus, les compositeurs abandonnent les jeux de la polyphonie et l'enchevêtrement scolastique des lignes mélodiques pour confier le chant à une partie maîtresse soutenue par un accompagnement. L'Air de Cour, qui conserve surtout un intérêt historique, prolifère avec une extraordinaire abondance, et son style, comme le « stile representativo » des Florentins, s'éloigne de plus en plus de celui du madrigal. Mais ce ne sont que de beaux chants dépourvus de signification psychologique et qui, sans recherche d'effets dramatiques, ne s'attachent qu'à la beauté formelle (5). Cependant, le terrain semble préparé pour l'éclosion d'une musique expressive, qui sera le reflet de sentiments et de caractères déterminés, qui s'unira à l'esprit des textes en recherchant l'inflexion juste, la couleur convenable, le contour précis et tout cet ensemble de vertus qui sera l'apanage de la musique classique française.



Le style classique français n'est pas resté stagnant au cours de près d'un siècle et demi. Sans doute a-t-il atteint toute sa vigueur et son exquisité avec les opéras et les opéras-ballets de Rameau, qui relèvent du merveilleux le plus pur, sont enfantés par un monde d'images venues des lieux les plus chargés d'histoire, les plus civilisés de la terre, revêtus par la France de grâce, de tendre ironie et tout irradiés de pur humanisme ; mais il faut bien dire qu'au moment même où paraissait Rameau, la musique classique avait déjà près d'un siècle d'existence et qu'elle commençait à perdre son suc. Rameau, l' « Euclide-Orphée », le géo-

(5) Parmi les nombreux compositeurs, chanteurs, luthistes, clavecinistes, violistes ou organistes qui ont pratiqué l'Air de Cour, il faut citer : Bataille, Bœsset, Estienne Moulinié, Michel Lambert, Bacilly, Guédron, Vincent, Jacques Le Fèvre, Cambefort, Chancy, Mauduit, de Nyert, Cambert, Le Camus, Louis de Mollier, Jean Boyer, Denis Macé, Guillaume Michel, André de Roziers.

mètre-poète, qui puisait dans la tradition lullyste de quoi féconder l'avenir et qui reste lui-même un authentique descendant des organistes du XVIIe siècle, fut mal compris de son temps ; il s'y trouve un peu comme un isolé, comme un astre lumineux et insolite, sans que son sillage ait marqué profondément.

Dans un décor paré de tous les charmes et de tous les raffinements, les arts s'amenuisaient, la poésie se desséchait ; et les musiciens, dont beaucoup n'étaient plus que des héritiers abâtardis du Grand Siècle, commençaient à répéter des formules vides où la sincérité ne pouvait plus se loger. Ainsi, le chevalier Gluck, en nous apportant de ses forêts germaniques, en même temps qu'un renouvellement très classique et très volontaire de l'opéra français, un pathétique sentimental qui manquait à la scène lyrique, passionnera-t-il l'opinion et réchauffera-t-il la musique de théâtre qui se mourait ; ainsi, malgré ses naïvetés, ses puérilités et ses gaucheries, et peut-être à cause d'elles, l'opéra-comique pré-révolutionnaire arrivera-t-il à émouvoir par des accents spontanés qui, selon la formule dont on faisait si grand usage, « allaient droit au cœur ».

Malgré cette évolution — qui n'est pas un « progrès » — nous trouvons dans la musique classique française des constantes et des traits caractéristiques puissants et indélébiles. Grimm écrivait en 1771 : « Il y a deux choses auxquelles les Français seront obligés de renoncer tôt ou tard : leur musique et leurs jardins ». Et il expliquait pourquoi l'opéra lullyste et le jardin de Le Nôtre étaient établis sur des principes faux, parce qu'ils étaient éloignés de la nature.

Les jardins anglais et la romance sentimentale déjà teintée de romantisme commençaient à se substituer à l'ordre classique. Pour n'être pas neuve, la comparaison entre les jardins français et la musique de la même époque n'en est pas moins rigoureusement juste. Nous retrouvons ici et là un même souci de logique, d'équilibre, de clarté, de lisibilité, le goût de l'harmonieuse élégance, l'aspiration vers la grandeur, une conception précise de la dignité humaine, un en-

semble de ces hautes vertus méthodiques et raisonnables qui s'étaient naturellement épanouies chez les fils spirituels de Descartes et de Pascal. Jardins et musiques, c'est la même horreur du vague, du confus, du tourmenté, c'est le même amour des vastes tracés, des perspectives soigneusement équilibrées selon des plans reconnus pour parfaits — et donc quasi invariables — sur quoi viennent s'adapter toutes les richesses ornementales de détail qui peuvent concourir à l'effet d'ensemble.

Mais il est un autre caractère, moins littéraire, plus particulier à la musique, qui fit vraiment la nouveauté du classicisme en musique, qui en est l'âme : au cours du XVIIe siècle, les compositeurs ont cherché à devenir *expressifs*, et le désir d'expression a dominé pendant toute la période qui nous occupe. Ecoutons ce que dit à ce sujet M. Paul-Marie Masson : « L'expression est considérée par les hommes du XVII[e] et du XVIII[e] siècles, surtout en France, comme la fonction essentielle de la musique. On appelle alors expression un rapport évident et aisément reconnaissable, entre l'idée d'un objet, d'un événement ou d'un sentiment et un fragment de musique. C'est la théorie classique de l'imitation » (6). La musique doit fournir à l'esprit des images claires et précises, une peinture d'action ou de sentiments (7). Par bonheur, cette conception d'une musique imitative est venue en un temps d'intelligence et de goût : pleine de tact et très intellectualisée, la musique descriptive a été préservée de la platitude et du ridicule.



Si nous avons aujourd'hui remis à l'honneur les

(6) P.M. Masson. — *L'Opéra de Rameau.*

(7) Cf. Chap. « *Concerts et musique symphonique* », p. 191. Dans leurs habiles transpositions, les compositeurs français, surtout au XVIII[e] siècle, voulaient *peindre*. « Toute musique qui ne peint rien n'est que du bruit », écrit d'Alembert. « La musique qui ne peint rien, répète Mar-

jardins à la française que Grimm croyait définitivement condamnés, il faut convenir que la musique « à la française » n'a pas encore subi la même réhabilitation. Les noms de nos maîtres sont certes connus, et même vénérés, mais le tribut de notre hommage reste à peu près platonique ; ils n'ont pas, sur les affiches de nos théâtres et de nos concerts, conquis leur place légitime. Entre autres raisons (8), il en est une qui joue, croyons-nous, un rôle dominant : nos oreilles, accoutumées à la somptuosité de l'architecture des romantiques, à la complexité et à la prodigalité instrumentales des modernes, nous ont entraînés et formés à une manière d'entendre qui exige pour la musique ancienne une véritable réadaptation. Des novateurs comme Lully, comme Rameau, comme Gluck, dont les harmonies et l'instrumentation ont passé pour révolutionnaires et qui ne furent acceptés qu'après avoir d'abord offusqué, passent maintenant pour pauvres, minces, grêles et, en conséquence, incapables de nous ébranler. La sobriété voulue de leurs moyens n'est plus comprise. Leurs effets, rares et sans excès, distribués avec un art savant, ont perdu de leur portée. Comment écouter une ouverture de Campra après avoir entendu *Elektra* ou le *Crépuscule des dieux* ?

Le romantisme nous a habitués à chercher dans l'épanchement musical des sentiments vagues, de mystérieuses lumières, les poussées instinctives et les élans mal définis du cœur. Ce ne sont qu'ébauches, phrases entrecoupées, rires et sanglots. La musique classique, avec la rectitude d'une voie romaine va droit au but. Et ses constructions simples et rigides, leur éclatante fermeté marmoréenne, empêchent parfois de voir tout ce qu'un tel cadre renferme de sens juste de l'humanité et de haute satisfaction pour l'esprit.

---

montel, est insipide ». Et Rameau lui-même déclarait que « l'expression de la pensée, du sentiment, des passions, doit-être le vrai but de la musique ».

(8) Nous développons cette idée en conclusion de notre ouvrage.

Si, avec Beethoven et ses successeurs, la musique a étendu ses pouvoirs, elle ne s'est pas élevée davantage. Le romantisme a beaucoup brouillé les idées ; mais on ne répétera jamais assez qu'en art, il n'y a pas de progrès. Tout ce qui sépare une cantilène grégorienne d'un ballet de Strawinsky, tout ce qu'il y a d'enrichissement entre l'un et l'autre, n'implique nullement qu'il y ait de l'un à l'autre une supériorité dans le domaine de la Beauté. Si la musique française classique ne nous offre pas tout ce que nous sommes habitués à puiser à d'autres sources, du moins y trouvons-nous, poussées à un degré exemplaire, un ensemble de qualités profondes qui sont les plus conformes au génie de notre race.

I

Les opéras italiens à Paris

Des précurseurs comme Emilio de Cavalieri ou Jacopo Peri (qui avait séjourné en France dans les premières années du siècle), véritables hommes de théâtre, hantés par le désir de donner au drame une expression musicale, avaient monté à Florence et à la cour de Mantoue des « pastorales » qui portaient en germe des éléments du futur opéra.

Les grandes réformes qui avaient eu lieu à Florence, et qui avaient pris naissance dans un cercle de poètes, de musiciens et de dilettantes raffinés, groupés autour du comte Giovanni Bardi, féru de l'antique, comme toute la haute société de l'époque, provenaient surtout du désir de rénover les formules d'art médiévales. Nous avons peine à nous imaginer aujourd'hui en quel discrédit celles-ci étaient tombées. La Grèce des artistes et des sages apparaît alors comme un mirage qui émerge dans sa radieuse pureté par delà des siècles de barbarie. C'est un ordre fondé sur les données intellectuelles des Anciens qui conditionne les arts ; et les arts vont de pair avec les problèmes qui passionnent l'intelligence. Les théories les plus hardies s'élaborent, et on leur sacrifie volontiers tout ce récent passé qui ne semble plus que le pourvoyeur de

vulgaires routines. Si vif est le désir de nouveauté, que l'on va jusqu'à détruire l'héritage des générations précédentes. On laisse s'écrouler les monuments du moyen âge. Les hommes du Cinquecento n'ont éprouvé aucun scrupule à anéantir les plus admirables œuvres quatrocentesques.

En musique, les formes médiévales paraissaient également surannées. Il convenait donc de retrouver les secrets de l'expression musicale pratiqués par la Grèce antique et l'on commençait à faire fi de ces polyphonies, où l'on ne trouvait plus qu'un héritage de ces barbares qui avaient tenté d'abolir les merveilles des civilisations anciennes.

Les madrigalistes n'étaient-ils pas plus proches de la véritable Beauté en soutenant au luth leurs poèmes chantés, comme l'avaient fait avec la lyre Homère ou Orphée, ou Apollon ? Il y avait chez eux des intentions très semblables à celles qui avaient animé nos musiciens humanistes, mais, au lieu que le mouvement lancé par les doctes initiateurs de la musique mesurée à l'antique devait rester en France comme un épisode sans suite, les Italiens, soutenus par des mécènes qui voulaient donner à ces inventions une forme et un attrait spectaculaires, cherchaient à l'adapter dans un sens dramatique.

En somme, dans les deux pays qui se trouvent diriger la vie musicale de l'Europe, c'est la même tendance, le même esprit, les mêmes désirs un peu confus mais non moins vifs : la musique doit se mettre au service de la déclamation, son rôle doit être d'intensifier le langage poétique et, pour arriver à ce but, elle s'exprimera par le moyen du solo vocal soutenu par un accompagnement instrumental.

Il appartenait à un artiste de génie, Claudio Monteverdi, de reconnaître tout ce qu'il y avait de possibilités dans ces tentatives balbutiantes, et, d'emblée,

de créer une forme d'art musical dont les compositeurs qui vinrent plus tard ont sans doute étendu les pouvoirs, mais n'ont jamais dépassé les sommets. Avec lui, le récitatif assez incohérent des Florentins se gonfle de sève mélodique ; la symphonie prend une valeur d'émotion qui donne à l'œuvre son unité et lui construit ses assises. Libérée de ses trop strictes attaches littéraires, la musique prend son vol, gagne son indépendance et son autorité ; elle devient elle-même puissance d'expression dramatique.

L'opéra devait connaître, notamment à Rome et sur les scènes vénitiennes montées à cet effet, une subite efflorescence : spectacles fastueux, d'une grande animation sensuelle, où, cette fois, malgré de nouvelles colorations orchestrales la musique perdait beaucoup de ses droits ; le décorateur arrivait à écraser le compositeur. L'Italie connaissait cependant des auteurs de premier plan et l'on sait quel fut le rôle de musiciens comme Luigi Rossi et Francesco Cavalli ; harmonistes audacieux, amoureux des contrastes violents, pénétrés d'une ardeur très italienne, la renommée de leurs « opéras à machines » s'étendit à toute l'Europe.

En France, où l'on était tout à l'Italie, de telles excitations ne laissèrent pas de provoquer de vastes répercussions.

Louis XIII, compositeur à ses heures, était passionné de musique. Richelieu n'était pas sans l'apprécier aussi ni sans se laisser prendre à ses charmes. Ce grand politique, qui ne passait pas pour avoir un cœur particulièrement tendre, versait des larmes, dit la chronique, en écoutant la viole d'André Maugars ou la voix limpide de Mme de Saint-Thomas. Nous ne sommes pas persuadés que son successeur, le cardinal Mazarin, fût lui-même très musicien, mais il avait le

goût des spectacles, des fêtes et de la pompe décorative. Après un voyage en Espagne, il avait retrouvé les Romains en proie à une frénésie d'opéras ; on faisait en effet à Rome une énorme consommation de spectacles en musique, qui, s'ils n'étaient pas toujours d'une qualité excellente, permettaient d'applaudir des virtuoses qui se livraient à d'étonnantes acrobaties vocales. Il avait lui-même rempli les fonctions d'intendant près du cardinal Antonio Barberini, qui possédait le Théâtre de San Alessio et qui fut le véritable initiateur de l'opéra à Rome. Ayant ainsi vécu dans un milieu de musiciens, de chanteurs et de danseurs, Mazarin, dès qu'il vint en Avignon, en qualité de vice-légat, chercha à y faire jouer des opéras ; ensuite, nonce apostolique à Paris, sa première préoccupation fut de faire représenter à l'Ambassade *La Sincerita trionfante* d'Ottaviano Castelli.

Le compositeur Jean de Cambefort, que Louis XIII avait attaché à la suite de Mazarin, fut chargé de recruter en Italie des musiciens et des chanteurs.

Le roi étant mort sur ces entrefaites, il fallut attendre la fin du deuil de la reine pour lui faire écouter les artistes ramenés d'outre-Mont — entre autres la cantatrice Leonora, le castrat Atto Melani, son frère Jacopo et la signora Anna Francesca Costa. Durant le Carnaval de 1645, un opéra, dont le titre n'est pas venu jusqu'à nous, fut joué par la reine et ses familiers dans une salle du Palais-Royal (1).

Enthousiasmée à son tour, Anne d'Autriche pria le duc Farnèse de lui faire un choix de chanteurs et de danseurs. On vit alors arriver à Paris toute une troupe parmi laquelle on distinguait Carlo Cantu, dit Buffetto, Pietro Paolo Leoni et sa femme Giulia Gabrielli,

(1) Henri Prunière croit qu'il s'agit de *Nicando e Filena* « poëmato dramatica per musica ».

dite Diana, et enfin un homme qui allait prendre une emprise considérable sur le théâtre lyrique en France, Jacopo Torelli, poète, peintre, architecte, décorateur et mathématicien. Torelli — que l'on nommait le « Grand Sorcier », parce qu'il faisait preuve d'un art incomparable pour organiser des « machines » et pour créer des agencements scéniques qui stupéfiaient un public peu habitué à de tels spectacles — devint le principal artisan du genre nouveau qui nécessitait le déploiement de vastes mises en scène ; il fut ainsi indirectement l'un des promoteurs de l'opéra classique français. Il bénéficiait alors d'un incroyable engouement. Mazarin lui accorda la jouissance de la grande salle du Petit Bourbon (2) — et là, il construisit des décors semblables à ceux qu'il avait déjà faits pour le Teatro Novissimo de Venise qui éblouirent les spectateurs. — Puis il travailla à l'agencement du Théâtre du Palais-Royal et, le mardi gras de 1646, Paris put assister à la représentation d'*Egisto* de Francesco Cavalli, dont la formule s'éloignait nettement du ballet de cour pour se rapprocher de celle de l'opéra.

C'est alors que le fameux cardinal Barberini vint se réfugier à Paris. Il s'était fait accompagner de l'abbé Buti, qui devait être le librettiste des grands opéras italiens représentés en France comme l'*Orfeo* de Rossi, les *Nozze di Peleo e di Theti* et l'*Ercole amante*.

Le 2 mars 1647 et les trois jours qui suivirent, on s'écrasait dans la salle du Palais-Royal pour entendre l'*Orfeo* de Luigi Rossi, s'émerveiller de la virtuosité des chanteurs et de la magie des machines de Torelli. En plein succès, les représentations furent interrompues par la Fronde : il ne s'agissait plus d'opéras, et

---

(2) Cette salle fut démolie peu après, lors de la construction de la Colonnade du Louvre par Claude Perrault.

la cour dut se réfugier dans l'inconfortable château de Saint-Germain jusqu'à la paix de Rueil. Rossi et ses interprètes regagnèrent leur pays.

Mazarin, à qui on ne peut reprocher de manquer de suite dans les idées, sans se préoccuper des murmures et des libelles qui pleuvaient contre les Italiens et contre lui, faisant fi des remontrances du Parlement contre le train de ses dépenses somptuaires à un moment où le Trésor était à peu près vide, demanda encore à l'abbé Buti de lui envoyer une troupe pour jouer à Paris les *Nozze di Peleo e di Theti*, dont la musique était de Carlo Caproli, dit « del Violino ». Il alla même jusqu'à nommer ce musicien Maître de la Musique du Cabinet du Roi.

Cependant, le ballet de cour à la française n'était pas détrôné. Et c'est à ce moment même — nous y reviendrons plus loin — qu'un autre Italien, Lully, donnait une espèce d'unité à ces créations disparates, où chaque compositeur de la chambre apportait sa petite part. Lully était encore trop jeune et trop nouveau venu pour que ses ambitions pussent déjà se donner libre cours : dès les préliminaires de la paix des Pyrénées, mandé par Mazarin, Gaspare Vigarani, âgé de soixante et onze ans, arrivait à Paris avec ses deux fils pour édifier et équiper une grande salle de théâtre aux Tuileries destinée aux représentations d'opéras italiens, qui devait être inaugurée avec tous les fastes imaginables à l'occasion du mariage royal. Le castrat Atto Melani — homme de confiance de Mazarin, qui le chargeait de délicates missions diplomatiques, et favori du jeune Louis XIV, dont il savait favoriser les amours avec Marie Mancini — proposa de faire venir le célèbre compositeur vénitien Francesco Cavalli. On ne décida celui-ci, qui menait une vie de succès, qu'à grands renforts de promesses, d'honneurs

et d'argent. Lorsqu'il arriva à Paris, en juillet 1660, le théâtre des Tuileries n'était pas achevé (il ne devait l'être que deux ans plus tard), et Atto Melani conseilla de faire représenter *Cerse* qu'il avait déjà interprété à Florence. Il chantait le rôle d'Aramène, tandis que son frère, le Révérend Père Filippo Melani, costumé en femme, tenait celui de la reine Amastra, fille du roi de Syrie et amoureuse de Xercès !... Cet opéra, qui fut joué dans la Galerie des Peintures, était truffé de ballets composés par Lully. Le public français paraît s'être beaucoup ennuyé à ces représentations qui, au dire de Loret, duraient « huit heures et plus ». Ce furent les ballets de Lully qui recueillirent tous les applaudissements..

Pendant que le Florentin prenait à la cour une place de plus en plus importante, qu'il commençait à décider de tout et connaissait toutes les faveurs, le vieux maître vénitien, qu'on avait arraché à ses travaux, attendait patiemment l'ouverture du théâtre des Tuileries, pour y faire représenter son *Ercole Amante.* Il attendit pendant près de deux ans, jusqu'au 7 février 1662, date à laquelle eut lieu la première représentation au milieu d'une affluence considérable.

Le spectacle dura six heures. Mais là encore, on ne prêta guère attention qu'aux ballets de Lully où paraissaient le roi et la toute jeune reine et on s'extasia devant des machines qui permettaient de faire disparaître dans les airs plus de deux cents personnages à la fois. La musique de Cavalli, qui avait peut-être composé là son chef-d'œuvre, passa encore une fois presque inaperçue malgré ses mélodies magnifiques et ses chœurs imposants. Cruellement blessé dans son amour-propre, le musicien regagna l'Italie quelques mois plus tard, décidé à ne plus jamais écrire d'opéras, à ne plus aborder un genre qui avait fait sa gloire (3).

(3) Cf. H. Prunières. ***Francesco Cavalli et l'Opéra Vénitien.***

Les Français venaient donc d'avoir l'extraordinaire fortune d'entendre — notamment avec l'*Orfeo* et avec l'*Ercole Amante* — des œuvres d'une singulière richesse qui se présentaient en ambassadrices des tendances nouvelles. Il ne semble pas qu'ils y aient été très sensibles ni qu'ils y aient seulement pris garde. On peut les accuser d'incompréhension, de frivolité ou de béotisme. Leur indifférence ne répondait-elle pas toutefois à un secret désir de connaître autre chose que l'opéra italien, à des préoccupations que celui-ci ne pouvait satisfaire.

Aussitôt après la mort de Mazarin (9 mars 1661), la musique italienne tend à disparaître de France. Toutes les tentatives du cardinal pour l'imposer à Paris s'étaient montrées aussi artificielles que vaines.

Ajoutons à cela l'influence directe de Louis XIV, qui, dès cette époque, rêvait déjà d'assurer le prestige de la monarchie française en faisant concourir tous les arts au rayonnement de sa gloire. Dans tous les ordres, il fallait faire triompher un style français, un style royal, un style qui s'imposât à l'Europe. Et nous verrons plus loin combien l'esprit d'intrigue de Lully, son ambition et son génie, servirent les grands desseins du roi en même temps que ses intérêts propres.

II

Premières œuvres théâtrales françaises en musique

En même temps que la cour de France applaudissait des opéras italiens exécutés par des Italiens à l'instigation d'un ministre italien, des œuvres lyriques françaises se succédaient, formant une chaîne indépendante, aux maillons de plus en plus parfaits.

Le théâtre en musique français a de très vieilles et très authentiques lettres de noblesse. N'était-ce pas en France qu'étaient nés le drame liturgique, puis le théâtre semi-liturgique, puis ces Mystères qui furent une part si vivante de notre patrimoine et se perpétuèrent dans l'enthousiasme populaire jusqu'au cœur même de la Renaissance ? N'était-ce pas un véritable opéra-comique, ce *Jeu de Robin et Marion*, d'Adam de la Halle, qui fut joué dès le XIII[e] siècle à la cour de Naples où régnait Robert d'Artois ?... (1). Pourtant, aux yeux des hommes du XVII[e] siècle, tout cela était refoulé dans

(1) *Le jeu de Robin et Marion* est en réalité un dialogue parlé, en vers, où sont enchassées les ariettes à la mode du temps. Ce vaudeville médiéval fut probablement écrit vers 1260. Il faut dire, qu'avec le *Jeu de la Feuillée* du même auteur, l'œuvre reste insolite à son époque et que le genre n'a laissé aucune filiation immédiate.

les ténèbres de l'âge gothique, et, le monde civilisé ayant fait peau neuve, ne pesait plus guère dans les destins d'un esprit retrempé aux sources antiques.

Durant ce même hiver de 1645-1646, où la troupe italienne mandée par le cardinal Mazarin venait de jouer pour le grand plaisir du jeune Louis XIV la *Finta Pazza*, de Giovanni-Battisti Balbi et Torelli, un autre cardinal italien, Alessandro Bichi, nonce du pape Urbain VII, puis évêque de Carpentras, demandait à son maître de chapelle, l'abbé Mailly, de composer une tragédie en musique qui portait pour titre : *Achébar, roi de Mogol.* Cette pièce, jouée dans la grande salle du palais épiscopal de Carpentras, aurait été accueillie avec des transports d'enthousiasme ; malheureusement, nous n'en connaissons l'existence que par un récit paru une quarantaine d'années plus tard de ce polygraphe touche-à-tout que fut le P. Ménestrier. Aucun contemporain ne fait allusion à cet *Achébar* (2). Devons-nous, sur la foi du P. Ménestrier, être assurés que l'œuvre a réellement existé ? Si oui, ce serait la première en date des pièces françaises en musique de l'époque classique.

Un certain nombre de comédies et de tragédies voyaient d'ailleurs le jour qui peuvent être plus ou moins rangées parmi les premiers essais de notre

---

(2) Voici le texte du P. Ménestrier extrait de son livre : *Représentations en musique ancienne et moderne* (1681) : « Dès l'an 1646, M. l'abbé Mailly, secrétaire du cardinal Bichi et excellent compositeur de musique, dont il a fait plusieurs petits traités fort utiles pour la méthode de chanter, se mit à chercher cette musique dramatique que nous avons trouvée seulement depuis quelques années. Il fit dès lors à Carpentras, où il était auprès du cardinal, quelques scènes en musique récitative pour une tragédie d'*Achébar, roi de Mogol* et il accompagna ces récits d'une symphonie de divers instruments qui eut un grand succès, mais il ne trouvait pas pour lors dans notre langue ces belles dispositions au chant récitatif qu'on a trouvées depuis. »

théâtre lyrique. En 1640, une pièce de Beys, intitulée la *Comédie des chansons*, était composée de couplets à la mode — se rapprochant ainsi du médiéval *Robin et Marion* — et des pièces en vaudevilles qui connaîtront tant de faveur à la fin du XVIIIe siècle... Chappeton avait écrit une tragédie : *Le mariage d'Orphée et d'Euridice*, sept ans avant les représentations de l'*Orfeo e Euridice*. Le succès obtenu par l'*Orfeo* l'incita à reprendre sa pièce en l'agrémentant de musique et de machinerie. Elle fut jouée en 1648 sous ce titre prometteur : *La Grande Journée des Machines, ou la descente d'Orphée aux Enfers et sa mort par les Bacchantes*. Puis vinrent les pièces en musique de Pierre Corneille : *Andromède*, tragédie mêlée de chants et de danses, représentée en 1650 au Petit-Bourbon ; *La Toison d'Or*, drame à grande mise en scène, qualifié par Castil Blaze de « prélude brillant de l'opéra français », qui fut monté au Neubourg, chez l'étonnant marquis de Sourdéac, à l'occasion du mariage de Louis XIV.

Mais voici qu'un autre nonce apostolique, jaloux peut-être du succès obtenu par son collègue de Carpentras, joue encore une fois un rôle imprévu dans la naissance de l'opéra français : c'est le cardinal della Rovera, envoyé à Paris par Innocent X.

Il s'adresse à l'abbé Perrin, introducteur des ambassadeurs auprès de Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, lui donne un sujet de pièce et prie Cambert, organiste de Saint-Honoré, d'écrire la musique. C'est la *Pastorale en Musique*, dite *Pastorale d'Issy*, parce qu'elle fut jouée dans la propriété d'un orfèvre, M. de la Haye, située dans ce village. Une dizaine de représentations au moins eurent lieu en avril et mai 1659 dans un cabinet de verdure, sans machines, à la clarté du soleil.

Loret, dans sa *Muse historique*, donne de ces représentations un compte-rendu dont nous ne saurions

manquer d'admirer tout au moins la richesse des rimes :

J'allay l'autre jour dans Issy
Village peu distant d'icy,
Pour ouyr chanter en musique
Une pastorale comique,
Que Monsieur le Duc de Beaufort
Etant présent écouta fort...
... Cambert, maître par excellence
De la musicale science,
A fait l'ut, ré, mi, fa, sol, la, .
De cette rare pièce-là,
Dont les acteurs et les actrices
Plairaient à des Impératrices,
Et surtout la Sarcamanan,
Dont grosse et grande est la maman.

Si le texte de la *Pastorale d'Issy* nous est conservé (3), la musique en est malheureusement perdue. Nous n'en savons plus guère que ce qu'en a dit Saint-Evremond : « Ce fut comme un essai d'opéra qui eut l'agrément de la nouveauté : mais ce qu'il eût de meilleur encore, c'est qu'on y entendit des concerts de flûtes, ce que l'on n'avait pas entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs et les Romains. »

L'intrigue des cinq actes, composés chacun de deux scènes seulement, est de très faible intérêt. Une note du livret nous signale que « chaque acte s'ouvre par une grande symphonie, et les entre-scènes sont distinguées dans les rencontres par des ritournelles de petites reprises de symphonie » (4).

---

(3) Le texte se trouve dans les œuvres de Perrin, éditées à Paris par Estienne Loyson en 1661. Cette pièce figure sous le titre « Première Comédie Française en musique représentée en France. Pastorale mise en musique par le sieur Cambert, représentée au village d'Issy près Paris, et au Chasteau de Vincennes devant Leurs Majestés en Avril 1659 ».

(4) Le 30 avril 1659, l'abbé Perrin écrivait au cardinal

On voit qu'il s'agissait là d'un opéra bien élémentaire — au vrai d'un embryon d'opéra. Mais on avait besoin de nouveauté française et c'était du nouveau et c'était du style français. Le succès qui fut fait à la *Pastorale* incita Cambert et Perrin à écrire une autre pièce : *Pomone*, où leur formule était exploitée avec des moyens d'une autre envergure.

L'architecte Guichard, intendant des bâtiments du duc d'Orléans, qui devait construire un peu plus tard l'hôtel que Lully, nouveau riche, se faisait bâtir à la Butte Saint-Roch, venait alors de transformer en salle de spectacle le jeu de paume de la Bouteille, sis rue Mazarine, à la hauteur de la rue Guénégaud. Il ne reste plus trace aujourd'hui de ce bâtiment qui fut bien en réalité notre première salle d'opéra. C'est le 19 mars 1671 que fut représenté *Pomone*, devant un public très admiratif. On était allé chercher dans les églises du

---

della Rovera, « son manager », qui avait rejoint l'archevêché de Turin, le compte-rendu suivant : « Monseigneur, Nous avons fait représenter, il y a quelques jours, notre petite Pastorale en musique... Vous saurez donc, Monseigneur, qu'elle a été représentée huit à dix fois à la campagne, au village d'Issy, dans la belle maison de M. de la Haye : ce que nous avions fait pour éviter la foule du peuple qui nous eût accablés infailliblement si nous eussions donné ce divertissement au milieu de Paris. Tout nous favorisait, la saison du printemps et de la naissante verdure, et les beaux jours qu'il fit pendant tout ce temps-là qui invitaient les gens de qualité au promenoir de la plaine; la belle maison et le beau jardin, la salle tout à fait commode pour la représentation d'une juste grandeur; la décoration rustique du théâtre orné de deux cabinets de verdure et fort éclairé; la parure, la bonne mine et la jeunesse de nos actrices, dont celles-ci étaient de l'âge de 15 à 22 ans et les acteurs depuis 20 jusqu'à 30, tous bien instruits et déterminés comme des acteurs de profession. Pour la musique vous en connaissez aussi l'auteur, et les concerts qu'il a fait entendre chez M. l'abbé Charles, notre ami, ne vous permettent pas de douter de sa capacité ».

Languedoc et de la Provence les voix les plus magnifiques du royaume ; celle du baryton Beaumavielle et de la basse Rossignol furent particulièrement remarquées. Les danses, réglées par Beauchamp, furent également fort appréciées ; comme c'était l'usage, les danseurs les plus jeunes et les mieux faits s'habillaient en femmes. A vrai dire, le livret de Perrin nous paraît aujourd'hui bien fade et bien ridicule. Des images ampoulées se joignent à un naturalisme assez surprenant :

Unis nos cœurs et nos empires,
Ajoute aux fruits de tes vergers
Les herbes de mes potagers.
Joins mes melons à tes poncires,
Et mêle parmi tes pignons
Mes truffes et mes champignons.

dit le dieu des Jardins en s'adressant à Pomone. Ces textes n'auraient sans doute pas suffi à assurer le succès d'une pièce qui fut représentée pendant huit mois consécutifs et qui rapporta à Perrin pour son quart de bénéfices une somme de trente mille livres ; mais il y avait la musique de Cambert et celle-ci est pour nous de très haute importance (5).

Quel était donc ce Cambert qu'un noce avait eu l'idée de quérir dans sa tribune d'orgue paroissiale pour composer un opéra ?

Ses motets aussi bien que ses airs à boire connaissaient une grande vogue. Dès 1658, c'est-à-dire avant la *Pastorale,* il avait fait entendre chez lui une « Elégie à trois voix en espèce de dialogue » intitulée *La Muette ingrate* — dont nous ne savons rien sinon que la pièce comprenait des interludes instrumentaux et des récitatifs sur un poème de l'abbé Perrin. Tout

(5) Nous ne possédons plus que la musique du 1er acte (rééditée par Michaëlis) et quelques scènes du 2e acte.

laissait prévoir qu'une brillante carrière de musicien aurait été réservée à Cambert si Lully ne s'était acharné contre lui.

Pomone se compose d'un prologue chanté par la voix de soprano de la Nymphe de la Seine et par la voix de haute-contre de Vertumne. Le spectacle s'ouvre par une courte ouverture symphonique qui doit retenir notre attention. Elle débute par un mouvement grave, à quatre temps, en si (ou ré ?) mineur, de rythme scandé (croche pointée et double croche) que l'on a nommé rythme militaire. Après avoir repris ces dix-sept mesures une seconde fois, on arrive à un trois-temps fugué et très vif. N'est-ce point là le type même de l'ouverture à la française qui devait connaître un si brillant destin en France et dont Bach, en particulier, usa avec tant de magnificence ? Lully devait reprendre le même moule musical pour l'ouverture de *Cadmus et Hermione*, son premier opéra. Mais *Pomone* est de 1671. Quel est l'inventeur ? On en a beaucoup discuté. Il semble bien pourtant qu'au lieu de parler toujours d' « ouverture à la Lully », on devrait plutôt parler d' « ouverture à la Cambert ».

Le premier acte débute aussi par une ouverture française, mais dont les deux parties — quatre temps et trois temps vifs — sont moins développées. Dans le cours de l'acte nous trouvons maints passages qui nous font tout autant évoquer Lully. Nous citerons, par exemple, le chœur et les danses des jardiniers, celle des bouviers sur ce rythme grave si caractéristique du ballet lullyste ; le trio de la Scène V avec Pomone, le dieu des Jardins et Faune qui incite les bergères à couronner le vainqueur de leurs amours ; la scène finale où Vertumne exhale sa plainte et appelle des Follets qui accourent autour d'elle.

Cambert devait aller plus loin encore dans cette

voie, qui conduisait très sûrement à l'épanouissement de l'opéra français, avec les *Peines et Plaisirs de l'Amour*, dont les premières représentations eurent lieu à la fin de l'année 1671 à l'Académie Royale de Musique (6). Les paroles sont de Gilbert, poète alors en vogue, secrétaire des commandements du Roi de Suède, qui, dans son intéressante dédicace à Colbert, pose en principe — un principe qui était aussi à l'origine de l'opéra en Italie — que l'opéra procède de la tragédie grecque. Le livret est un vaste poème mythologique en cinq actes, exacte préfiguration de cette symbolique et de ce goût du merveilleux qui vivront sur les scènes françaises durant plus d'un siècle. Le plan de l'ouverture est plus complexe que celui de *Pomone* : un 2/2 lent pour les cordes, scandé, suivi d'un 2/2 vite, scandé par demi-temps, puis 3/2 suivi d'un 2/2 lent. On voit apparaître le chœur à quatre voix mixtes et même un double chœur à trois voix d'hommes. L'harmonie devance celle de Lully. Cambert, qui emploie l'accord de quarte et sixte, qui utilise même, en certain passage de sa première scène, une curieuse harmonisation de basse chromatique, va nettement plus loin dans ce sens que le Florentin. On doit dire cependant que les deux auteurs se rejoignent dans leurs interminables récitatifs d'une si lourde monotonie, d'une si médiocre invention et où la basse continue souligne sans fantaisie un chant à l'unisson.

Nous devons citer enfin, parmi les essais d'opéras

---

(6) Si nous avons le livret entier des *Peines et Plaisirs de l'Amour*, seule encore la musique du prologue et du premier acte a été conservée. Cet opéra, qui parut supérieur au précédent aurait été une grande réussite si Lully, profitant de la division qui régnait entre les entrepreneurs, n'eût obtenu, en usant du crédit de Mme de Montespan, son privilège d'une Académie Royale de Musique. (Cf. Weckerlin. Préface des *Peines et Plaisirs de l'Amour*. Edition Michaëlis.)

antérieurs à ceux de Lully, *Les Amours de Diane et d'Endymion*, que Monsieur, frère du roi, avait commandé à Guichard et à Sablières, son intendant de la Musique, pour le faire célébrer à Villers-Coterets, à l'occasion de son mariage. Mais Louis XIV, qui tenait à présenter des opéras français, le pria de faire jouer la pièce devant la Cour, ce qui fut fait le 3 novembre 1671, pour la fête de Saint-Hubert, à Versailles. On avait organisé de nombreuses chasses « où les dames se trouvèrent en un ajustement des plus légers ». Durant deux soirées consécutives, eurent lieu les représentations des *Amours de Diane et d'Endymion*, qualifiées de « pastorale », composées de récits et d'entrées de ballets, sur un théâtre dressé dans les appartements de la reine, « en présence de Leurs Majestés et de toute la cour merveilleusement surprise de cette agréable galanterie qui avait été préparée en quinze jours ».

Guichard et Sablières étaient décidés à faire représenter cette pièce en public à Paris et ils la remanièrent dans ce but. Mais ce fut encore devant le Roi qu'elle reparut, à Saint-Germain, en février 1672, sous le nom de *Triomphe de l'Amour* (7).

---

(7) Le théâtre de la rue Mazarine fut fermé par ordre du roi le 1er avril 1672.

III

Le règne de Lully

Regardons l'étonnant portrait sculpté que Collignon exécuta pour son tombeau à Notre-Dame des Victoires. C'est un document d'une vivacité singulière, un de ces bustes où la majesté décorative ne dessert en rien la pénétration psychologique. Sous l'ample perruque, nous voyons vivre un visage dont les traits seraient assez vulgaires si l'on n'y sentait palpiter une flamme d'esprit et de malice. Le nez camus, les petits yeux myopes, les lèvres épaisses et sensuelles, rien n'a été épargné par le portraitiste qui s'est complu à faire une belle œuvre d'un modèle dont il n'a dissimulé ni les singularités ni les laideurs ; mais comment oublier ce cou puissant planté sur les robustes épaules de l'homme toujours prêt à la lutte, et cette arcade sourcilière au relief dur, ce front carré qui décèle la volonté et l'opiniâtreté ?

Devant ce visage, on s'étonne moins de la carrière étonnante, et sans doute unique dans l'histoire, de ce musicien né pour l'intrigue et la bataille. On s'étonne moins que ce fils d'artisan italien soit parvenu à régner en potentat sur la musique française et à régenter l'activité des musiciens français,

L'histoire de Lully, du moment où il commence à se faire une place à la Cour, vers 1655, jusqu'à sa mort, en 1687, est l'histoire même de la musique dans notre pays.

Nous le voyons apparaître à l'âge de vingt ans comme danseur dans le fameux *Ballet de la Nuit* où il fait déjà merveille aux côtés du jeune souverain dont il sait sans doute parfaitement mettre en valeur les grâces et les qualités tant admirées. N'oublions pas cela. La danse, le ballet, c'est en quoi les Français excellent, c'est en quoi Lully, compositeur, ne cessera d'exceller.

D'emblée, il a su conquérir la bienveillance du roi — une bienveillance qui, malgré tout ce que la vie de l'homme aura de déplaisant pour le souverain, ne se démentira jamais. Il joue son rôle de baladin, il amuse tout le monde par ses jeux et par ses pitreries — vraisemblablement renouvelés des tréteaux florentins qu'il a vus dans son enfance. Aussitôt, il obtient sa première faveur : il est nommé « compositeur de la musique instrumentale » en remplacement de son compatriote Lorenzeni.

La « bande des vingt-quatre violons du Roi » jouissait alors d'une grande célébrité. Elle était composée d'instrumentistes habiles qui, à la mode du temps, fleurissaient les textes qu'ils interprétaient d'improvisations personnelles, d'agréments et de broderies : le rythme disparaissait sous le flot de ces mélodies enrubannées et de leurs agréments excessifs. Mais Lully avait une idée en tête. Violoniste déjà apprécié, il demanda au roi de créer une nouvelle bande — celle qu'on appela « les Petits Violons » et de la diriger à sa guise. Il les fit alors travailler comme il l'entendait, leur imposa sa discipline, les fit jouer simplement et minutieusement en respectant les textes interprétés et en leur interdisant toute fantaisie. Les résultats paraissent avoir été surprenants ; la bande de Lully

affirmera aussitôt son autorité et son prestige, tandis que les « vingt-quatre » prirent bientôt un air démodé : le style instrumental de Lully commençait déjà à s'imposer.

Le Florentin voit alors quel rôle immense il peut être appelé à jouer. Donner aux Français un style musical... Rénover la musique française... Il ne doute pas de ses dons et de ses aptitudes à y parvenir, mais il est trop malin pour ne pas craindre aussi les lacunes d'une science musicale un peu improvisée. Il va donc travailler. Il se met à l'école de trois maîtres, trois musiciens français consciencieux et sans génie, mais qui connaissent bien leur métier : l'organiste Gigault, le compositeur Métru, spécialiste des airs de cour, et (le plus doué d'entre eux) l'organiste Roberday. Mais s'ils enseignent une bonne technique à leur élève, ils n'ont vraiment sur lui aucune influence. La personnalité de Lully est trop forte pour ne pas s'exprimer naturellement — et il a appris déjà à s'exprimer dans un style français.

Nous pouvons même dire que, dès cette époque, il crée véritablement un style français. Nous venons de voir par l'exemple des « vingt-quatre violons » quelles étaient alors les faiblesses de l'expression musicale ; on se perdait dans des recherches de préciosité et dans des complications de surface ; on s'attachait au détail, on fignolait des motifs décoratifs sans assurer la solidité de la charpente. Il semble que le désordre et l'inquiétude qui régnaient alors dans la vie politique aient exercé leur répercussion sur les arts, car ce n'est qu'au moment où Louis XIV aura assuré son règne personnel et le triomphe du puissant organisme monarchique que nous verrons la musique s'établir sur des bases fermes et précises.

Jusque là, Lully flotte entre la musique italienne et la musique française ou plutôt il va alternative-

ment de l'une à l'autre. Il avait composé sur des paroles italiennes, l'*Amor ammalato* (1657) ; il écrit ensuite *Alcidiane* (1658), *La Raillerie* (1659), *Xercès* (1660), et enfin le *Ballet de l'Impatience* (1661), où ses goûts français s'affirment avec netteté et qui consacre désormais sa réputation. Celle-ci devint immense, impérieuse. Les vieux auteurs de ballet, les Boesset ou les Cambefort, font désormais figure de personnages désuets : chacun célèbre la gloire de « Baptiste » et l'on ne met pas en doute qu'il soit le plus grand musicien vivant.

Les Français sont ravis de reconnaître dans la mélodie de Lully quelque chose qui est bien de chez eux : ce sont des airs à chanter, des airs à danser, des « brunettes », des chansons simples et faciles dont il reprend les thèmes et qu'il met à la mesure de son talent ; ce sont enfin des danses de toutes sortes dont la plupart ont leur origine dans le terroir de nos provinces : gigues, bourrées, chacones, gavottes, dont il sait exalter les rythmes et qu'il harmonise avec une simplicité, une fermeté, une assurance qui tranchent sur les grêles accompagnements et les tarabiscotages de ses prédécesseurs. Ne doutons pas que le caractère expressif de la musique lullyste se soit affirmé très rapidement et qu'il ait exercé une prise très singulière sur les Français : l'homme a eu contre lui la presque unanimité des musiciens qu'il avait évincés et contre qui il mena une lutte sans élégance (1) ; s'il

(1) Le nombre des libelles et des pamphlets dirigés contre lui est considérable. Il a laissé prise à de violentes attaques contre sa vie privée qui se sont exprimées avec violence et même avec grossièreté. (Cf. les *Factums contre Lully* de Guichard (1676) et les nombreuses citations d'Henry Prunières dans « La vie libertine de J.-B. Lully »).

Son habileté — pour ne pas dire sa rapacité — en affaires devait lui susciter aussi de nombreux ennemis. (Cf. Radet, *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien.*)

bénéficia du soutien du roi, il était mal vu par de nombreux personnages de la Cour (2) ; et bien des auteurs qui l'ont étudié par la suite font preuve envers lui d'une grande sévérité (3) ; pourtant les contemporains qui nous ont laissé sur lui quelques témoignages s'accordent à nous montrer l'unanimité admirative des spectateurs et auditeurs de ses opéras et la popularité de sa musique dont certains airs, comme le récit d'Amadis : « Amour, que veux-tu de moi ? », étaient chantés, dit Lecerf de la Viéville, par toutes les cuisinières de France. Lully agissait sur la foule. Comment expliquer cet engouement qui se manifesta dans toutes les classes sociales (4) ? — Engouement qui peut nous paraître d'autant plus curieux que, comme le fait remarquer son élogieux historiographe Henry Prunières, il est difficile aujourd'hui « de discerner un récit, un air, un dialogue ou une chanson de la jeunesse de Lully d'une composition semblable d'un de ses contemporains ». Les procédés d'écriture nous paraissent sensiblement les mêmes entre Lully et ses rivaux. Pourtant, ses contemporains ne s'y trompaient guère et Baptiste fut considéré comme une idole à la Cour comme à la Ville. C'est qu'il se distinguait par

(2) Colbert fut hostile à Lully, contre qui il tenta de soutenir Cambert. Louis XIV songea même à l'anoblir, mais le musicien qui briguait des faveurs plus substantielles demanda et obtint ce titre envié de conseiller secrétaire du Roi — ce qui causa un grand scandale chez les hommes de robe et suscita en particulier l'indignation de Louvois.

(3) Castil-Blaze en particulier critiqua vivement l'homme — qui est en effet peu recommandable — et l'œuvre où il ne veut voir que plagiat.

(4) La Fontaine a décrit de façon particulièrement pittoresque la foule qui se pressait aux spectacles d'opéras de Lully. Cf. *Appendice I.*

une certaine franchise d'accent, un ferme contour mélodique et une sorte de carrure qui lui assuraient la vitalité.

En face de son vieux compatriote Cavalli, il lui fallait devenir le champion de la musique française. On ne saurait discuter que dans ce domaine il sut adopter avec un véritable génie d'assimilation, des formules inventées avant lui et leur conférer une énergie supérieure.

Cependant, il est un genre où Lully, à vrai dire sous l'inspiration de Molière, s'est montré original, c'est la Comédie-Ballet. Molière, qui eut toujours sur le théâtre les idées les plus saines et les plus hautes, et qui avait en vue une sorte de préfiguration de l'opéra-comique, désirait créer un théâtre chanté et dansé. Dès 1661, avec la première de ses pièces où il ait introduit des « entrées de ballet » : les *Fâcheux*, Molière exposait ses idées sur le « mélange » du ballet et de la comédie (5). On pourrait dire que la scène française avait connu quelque chose d'analogue avec les ballets de cour où se trouvaient assemblées des scènes de comédie, de chant, de danse, de mime ; mais la formule nouvelle se caractérise par une différence essentielle : au lieu que les diverses scènes de ces bal-

(5) « Le dessein était de donner un ballet aussi; et comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entr'actes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits : de-sorte que, pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie... C'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'antiquité; et comme tout le monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idée à d'autres choses qui pourraient être méditées avec plus de loisir. » (Préface des *Fâcheux*).

lets se suivaient dans la plus grande incohérence, les intermèdes musicaux sont rattachés au sujet et se présentent maintenant comme un élément de l'intrigue. Au vrai, on n'ose encore guère faire participer directement la musique à l'action, mais le texte prépare son entrée ; c'est, par exemple, une sérénade ou un divertissement qui, pour logique qu'il soit, vient en hors-d'œuvre. (Dans la *Princesse d'Elide*, toutefois (1664), le chant fait partie du dialogue même.) Aujourd'hui, après deux siècles et demi de théâtre lyrique, ceci nous paraît tout à fait naturel, mais, pour les Français d'alors, c'était une grande nouveauté : ils n'avaient connu de scènes de ce genre qu'avec les intermèdes comiques que jouaient et chantaient les troupes italiennes. Qu'un personnage s'interrompît de parler pour se mettre à chanter, choquait alors au vif le spectateur dans son souci de vraisemblance. Seuls les airs en vaudeville, dont on faisait une grande consommation et dont beaucoup sont d'ailleurs ravissants, étaient couramment admis (6).

Pourtant, l'incessant besoin de bouffonnerie qui agitait Molière et Lully les amena à une collaboration qui eût été certainement beaucoup plus féconde encore et plus efficace sans le caractère redoutable du Florentin. Dans *Le Mariage forcé* (1664), Lully introduit

---

(6) Lecerf de la Viéville a parlé admirablement de la qualité et de l'importance des vaudevilles dans la musique française : « Ces petits airs en vaudeville dans lesquels, tout courts qu'ils soient, nous mettons souvent beaucoup de musique, et qui, comme les airs à boire, sont des biens propres à la France et que les Italiens ne connaissent pas... ». Et, plus loin, il les définit en déclarant que les Français « sont à peu près les seuls qui aient entendu cette brièveté raisonnable qui est la perfection des vaudevilles et cette naïveté qui en est le sel... ». (Lecerf de la Viéville de Fréneuse, *Comparaisons de la musique italienne et de la musique française* [1704].)

la scène comique du magicien et de Sganarelle. *La Pastorale comique*, créée en 1667, ordonne les paroles et le chant et constitue une des premières œuvres vraiment accomplies du théâtre en musique. A la même date, paraissait *Le Sicilien*, dont la musique, avec ses duos, ses ariettes, ses divertissements, crée autour du texte une sorte d'atmosphère de carnaval italien. C'est encore *Georges Dandin*, où l'ensemble des divertissements forme une véritable pièce lyrique jouée en alternance avec la comédie même ; puis ce sont les pastorales : *La Grotte de Versailles*, *Les Amants magnifiques* et enfin *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire*, où la musique, écrite en collaboration avec Charpentier, joue un rôle de plus en plus important, intensifie le sens de l'action et participe même à l'intrigue — comme dans la scène de la leçon de chant de Cléante et d'Angélique.

Mais c'est avec *Psyché*, réalisé sur des textes de Corneille, de Molière et de Quinault, représenté sur le théâtre des Tuileries le 17 janvier 1671, que Lully devait se rapprocher le plus de la forme de l'opéra. Ne retrouvons-nous pas en effet le plan d'un véritable opéra dans cette tragédie-comédie-ballet en cinq actes, avec son prologue, ses intermèdes chantés et ses développements symphoniques introduits au cours de l'action ? *Psyché* fut une admirable réussite reprise quelques mois plus tard au théâtre du Palais-Royal ; ses airs et ses symphonies alimentèrent le répertoire des fêtes de Versailles plusieurs années durant. Le roi ne se lassait pas de l'entendre. Et c'est peut-être à cause de cette faveur prolongée que Lully songea à écrire ses premières tragédies lyriques, et que deux ans plus tard, avec la collaboration de Quinault, dont il avait apprécié les qualités de librettiste, naissait *Cadmus et Hermione*.

Entre temps, Lully menait rondement une affaire

dont les conséquences devaient être fort importantes pour l'avenir de la musique. Il rachetait les privilèges de l'Académie qui venaient d'être donnés, en 1669, à l'auteur des livrets de la *Pastorale* d'Issy et de *Pomone* : l'abbé Perrin. Celui-ci s'était acoquiné avec deux personnages nommés Champeron et Sourdéac qui manœuvrèrent de telle sorte qu'il fut à plusieurs reprises jeté en prison pour dettes sans que son privilège lui eût jamais rien rapporté (7). C'est alors que Colbert, voyant combien ces basses histoires servaient peu le prestige de la naissante Académie, qui menaçait même de sombrer dans le ridicule, demanda à Lully de s'adresser au poète emprisonné et de lui racheter ses droits (ce qui lui permettait de conquérir sa liberté). Mais les musiciens de la Cour, que n'avaient guère troublés les lettres-patentes accordées à Perrin, furent alors fort inquiets de les voir accordées au surintendant. Ils sentaient qu'ils allaient avoir à faire à forte partie. Leur légitime sursaut de défense contre les droits abusifs dont allait bénéficier le Florentin ne laissèrent pas d'émouvoir le Roi. Et Lully dut plaider sa cause avec toute la vigueur et l'acharnement dont il était capable pour emporter la partie (8).

(7) Les démêlés assez compliqués qui eurent lieu entre Perrin, Cambert, le marquis de Sourdéac et le sieur Champeron au sujet de l'exploitation du privilège de l'opéra ont été maintes fois contés. Ils ont fait l'objet d'un ouvrage attrayant et très documenté de Nuitter et Thoinan paru en 1886 sous le titre : *Les origines de l'Opéra français,* auquel nous renvoyons ceux de nos lecteurs qui s'intéresseraient à ce point d'histoire.

(8) Dans ses *Mémoires,* Perrault raconte que Lully « alla au Roi lui demander ce don avec tant de force et tant d'importunité que le Roi, craignant que de dépit il ne quittât tout, dit à M. Colbert qu'il ne pouvait pas se passer de cet homme-là dans ses divertissements, il fallait lui accorder ce qu'il demandait, ce qui fut fait dès le lendemain ». Colbert ne paraît pas s'être laissé émouvoir par les récrimi-

Aussi bien, Louis XIV et son ministre voulaient réglementer la musique en France et lui donner son statut, comme ils l'avaient fait ou cherchaient à le faire pour toutes les grandes disciplines des arts et des sciences. Les premières années du règne personnel avaient été marquées par un triomphal cortège de fondations mémorables : en 1663, était fondée l'Académie de Peinture et de Sculpture ; en 1666, l'Académie des Sciences et l'Académie de France à Rome ; en 1667, la Manufacture des Gobelins ; en 1669, enfin, l'Académie Royale de Musique.

La fondation de l'*Académie Royale de Musique* venait s'inscrire dans cet ensemble de créations qui restent encore debout aujourd'hui. Le roi avait horreur du médiocre et des médiocres. Il n'associa jamais à sa tâche que des hommes supérieurs. Lully, aussi bon administrateur qu'il était grand musicien, doué d'un sens pratique assez rare chez les artistes, lui parut tout à fait l'homme de la situation. S'il était débauché, pilier de cabaret et affairiste sans scrupule — et il fut bien tout cela en vérité — Louis XIV voyait en lui un tempérament puissant et un esprit d'envergure.

Soutenu par Colbert et par le Roi, après avoir triomphé des divers procès qui lui étaient intentés par ceux qu'il avait évincés, Lully se trouva maître de la situation : il était seul en France à pouvoir faire représenter des pièces de théâtre en musique.

Dès que ses lettres-patentes sont enregistrées par

---

nations des adversaires de Lully puisqu'il déclarait : « Je voudrais que Lully gagnât un million à faire des opéras afin que l'exemple d'un homme qui aurait fait une telle fortune à composer de la musique engageât tous les autres musiciens à faire tous les efforts pour parvenir au même point que lui. »

le Parlement (27 juin 1672), il s'associe en compte à demi avec le machiniste Vigarani pour exploiter le privilège de l'*Académie royale de musique*.

Les Parisiens sont impatients. Il faut aller vite. Il les amuse en fabriquant une espèce de pot-pourri des fragments les mieux réussis de ses œuvres passées, et fait monter une pastorale, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Mais tout cela n'est fait que pour remplir la salle. Ses préoccupations sont ailleurs : avec Quinault, il prépare une grande tragédie en musique (9). Le public parisien ne semble guère s'intéresser alors qu'aux effets de mise en scène et aux ingénieux déploiements auxquels celle-ci sert de prétexte : en bref, il accepte bien de la musique au théâtre, mais à condition qu'elle n'y tienne pas trop de place et que cette place soit à l'arrière-plan, comme un décor. Or, ce que préparait Lully, c'était bel et bien un opéra en cinq actes avec un puissant prologue orchestral, une pièce bâtie sur une intrigue tragique, où la musique apportait sa contribution primordiale, annonçant et intensifiant le texte littéraire avec toutes les ressources de ses effets vocaux et instrumentaux. Comment allait-on accueillir *Cadmus et Hermione* ?

Ce fut un triomphe. Le Roi était présent avec toute la famille royale et il se montra si satisfait que, Molière venant de mourir quelques semaines auparavant, il accorda d'emblée à Lully la jouissance gratuite du Palais-Royal.

Lully ne se montra pas beau joueur. Son fameux privilège, il le fit appliquer dans toute sa rigueur. Les comédiens n'avaient droit à utiliser dans leurs pièces que deux voix et six violons au maximum. C'était

(9) Il convient de noter que l'excellent librettiste Quinault fut un véritable employé à gages de Lully. Celui-ci lui versait un traitement de 4.000 livres par an — tandis qu'il recevait du Roi une somme de 2.000 livres.

la mort sans phrases pour tous les spectacles à machines comme ceux qui étaient montés au théâtre du Marais aussi bien que pour ces admirables comédies-ballets que représentait l'ancienne troupe de Molière. Est-ce à la suite d'une cabale, provoquée par cette vilaine intransigeance du Florentin et montée par ses adversaires musiciens, en même temps que par les nombreux poètes ennemis de Quinault qu'échouèrent l'année suivante les premières représentations d'*Alceste* ? Insuccès de surface, d'ailleurs, et qui dura peu, car la musique d'*Alceste* devint bien vite populaire. Lully continuait d'apparaître comme le grand homme de la musique.

La consécration de *Thésée*, représenté à Saint-Germain devant la Cour, le 10 janvier 1675, marqua un retour définitif de la faveur de Lully, à peine coupé par une passagère défaveur provoquée par une rancune de Mme de Montespan. Dès lors, et jusqu'en 1686, date de la première représentation d'*Acis et Galathée*, qui précéda de six mois la mort du musicien, c'est le tandem Quinault-Lully, si parfaitement équilibré, qui va, courant de triomphe en triomphe, régner totalement sur la scène lyrique (10).

Durant cette période de douze années, nous assistons à une constante progression du compositeur, à une science de plus en plus complète de ces effets qui opposent des passages de franche bouffonnerie à des récitatifs, des airs, des duos et des trios chargés d'intensité dramatique. Une variété constamment renouvelée se fond dans un style général d'une absolue cohésion et d'une admirable unité, et l'auteur fait preuve d'une musicalité profondément adaptée aux situations

(10) Seuls les livrets de *Psyché*, pièce hâtivement conçue et de *Bellérophon* sont dus, le premier à Thomas Corneille, le second à la collaboration de Thomas Corneille et de Fontenelle.

scéniques et à l'esprit même de la poésie : il atteint avec une parfaite aisance cette fusion du poème et de la musique que les hommes de la Renaissance avaient recherchée sans l'atteindre.

Ceci ne veut pas dire que l'œuvre lyrique de Lully nous satisfasse entièrement. Des réussites aussi parfaites que les *Lamentations d'Oriane* ou l'air de Sagaride : *Atys est trop heureux,* d'une beauté si pure et d'une langue musicale si noble et si puissamment expressive, ne peuvent excuser ses négligences, les pauvretés de son vocabulaire harmonique, ses redites, et surtout la monotonie de beaucoup de ses récitatifs qui nous paraissent aujourd'hui d'une si triste insipidité.

Mais il nous faut entendre, avec nos oreilles usées par d'autres espèces de déchaînements sonores, ce qu'avait d'original, d'imprévu, cet ensemble de pièces vocales, de chœurs, de symphonies et de danses qualifié de « tragédie ».

Lecerf de la Viéville, magistrat rouennais, dans ses pertinentes réponses à l'abbé Raguenet qui avait chanté le *los* de la musique italienne au détriment de la musique française, nous transmet l'opinion courante de son époque sur l'œuvre du Florentin. Les accompagnements de violon de Lully, nous dit-il, « à les jouer même seuls et hors des chœurs pour lesquels ils ont été faits, comme j'ai quelquefois ouï faire aux violons de la Comédie, sont d'une beauté singulière. Je ne connais rien de si gracieux que celui de ce chœur du prologue de *Proserpine :*

On a quitté les armes, etc...

ou que celui de cet autre chœur du prologue d'*Isis :*

Heureux l'empire
Qui suit ses lois.

et dix autres. Je confesse que peu de symphonies italiennes sont plus brillantes. »

Sur les récitatifs, pour répondre à ses contradicteurs qui les trouvent ennuyeux, fades et se ressemblant presque tous, il écrit : « J'ajouterai que rien n'est si agréable que notre récitatif et qu'il est presque parfait. C'est un juste milieu entre le parler ordinaire et l'art de la musique ; et Lully a su donner au sien un caractère harmonieux et naturel qui sera toujours admiré et toujours imité imparfaitement... Qu'y a-t-il qui fasse plus de plaisir, et qui ouvre mieux un opéra que ce commencement de *Persée :*

Je crains que Junon ne refuse, etc...

« *Armide* est tout plein de récitatifs ; aucun autre opéra n'en a tant, et assurément personne n'y en trouve trop.

— « Ah ! *Armide, Armide !* dit la comtesse. Mon Dieu ! qui est-ce qui approche d'*Armide* ?

— « *Armide,* madame, reprit le chevalier, est la pièce de Lully dont la musique est la plus simple, la plus aisée et la plus suivie.

— « Aussi n'y a-t-il rien de si merveilleux, répliqua le comte ; en affectant un air précieux et grave ; et je vous apprends, mon petit cousin, qu'*Armide* est l'opéra des femmes ; *Atys,* l'opéra du roi ; *Phaéton,* l'opéra du peuple ; *Isis,* l'opéra des musiciens. Mais enfin, revenons au récitatif. C'est principalement par là que Lully est au-dessus de nos autres maîtres. »

Et lorsqu'on reproche à Lully son excès de simplicité, le critique musical touche au fond même de la question : « Une musique remplie d'agréments recherchés, et où il paraîtra beaucoup d'art, ne pourra guère attendrir, toucher, émouvoir ; et un chant simple, naturel, et qui, en apparence, coulera de source

et sans travail, en viendra bien mieux à bout. Les passions qui touchent et qui frappent le plus l'auditeur sont sans doute celles qu'il voit les plus vives et les plus violentes dans l'acteur, et plus elles sont vives et violentes, plus elles veulent être simplement exprimées, plus elles dédaignent les petitesses de l'art et des ornements. Connaissez-vous quelque chose dans tous nos opéras qui soit plus en possession de saisir et d'atteindre tout le monde que ces deux endroits d'*Armide* :

Enfin, il est en ma puissance, etc...

et

Renaud ! Ciel ! ô mortelle peine, etc...

« Pour peu que cela soit bien chanté, on se trouble, on se laisse aller au plaisir d'une douce émotion, et il y a de beaux yeux, madame, qui ont pleuré. Ce n'est qu'un récitatif fort uni, mais aussi admirable qu'il est simple. Et une belle voix seule, avec un chant bien expressif et un accompagnement net et proportionné, fera toujours ainsi des impressions plus vives qu'un grand concert, qu'un grand assemblage d'instruments. Ce qu'on nous conte de plus surprenant des effets de la musique s'est fait de même, et par un seul musicien : Orphée, Amphion... »

IV

Le style lullyste

La mort brutale de Lully, en même temps qu'elle fauchait un homme en plein feu de l'action, brisait une œuvre en pleine ascension et l'interrompait dans l'évolution constante de son style.

On peut résumer en quelques mots le sens de cette évolution en disant que le compositeur, en même temps qu'il gagnait en savoir, s'attachait à une simplicité de plus en plus marquée. C'est en son propre génie qu'il puisait toutes les ressources qui le conduisirent à cette évolution, et, s'il faut parler d'influence, c'est aux tragédies de Racine que nous devons nous référer pour constater quelle prise diffuse et profonde elles purent avoir sur l'esprit du compositeur (1). Il poursuivit sans cesse un idéal de beauté grave, d'expression tragique et de grandeur. Ceci ne veut pas dire qu'il y ait trace chez lui en dehors de ses récitatifs de la moindre componction volontaire. On notera au contraire

---

(1) Romain Rolland a noté que Lully a beaucoup pris modèle sur le ton de la déclamation de la Champmeslé — sur laquelle il a en quelque sorte calqué ses récitatifs. Mais le rayonnement de la tragédie racinienne a certainement dépassé ce stade superficiel, nous y trouvons une musique intérieure qui exerce ses résonances, quoique de façon plus élémentaire, sur les tragédies en musique de Lully.

que dans sa dernière pièce, *Acis et Galathée*, jamais il ne fit preuve de tant d'aisance et de verve ; la truculence du géant Polyphème est un des traits les plus savoureux de toute son œuvre. Dès *Cadmus et Hermione*, notamment avec les scènes de poltronnerie du ridicule valet Arbas, nous avions vu que le musicien ne voulut pas renoncer à ce côté burlesque qui était l'un des plus vivants et des plus appréciés de son tempérament.

Si nous comparons un de ses opéras écrits à la fin de son existence, comme *Armide*, à l'une de ses premières œuvres importantes comme ce poignant *Miserere*, dont Mme de Sévigné disait qu' « il n'y avait certainement pas d'autre musique dans les cieux », nous constatons un dépouillement très significatif. Le motet est nourri de modulations surprenantes et d'audaces harmoniques qui témoignent surabondamment qu'il s'est dirigé vers un système d'écriture d'où il a banni peu à peu fugue et contrepoint pour établir des mélodies bien dessinées et appuyées sur une construction harmonique verticale. Les premiers motets ressemblent à ces églises que des architectes continuaient à bâtir en style gothique au-delà même de la Renaissance, tandis qu'*Armide*, par exemple, avec ses plans rigoureux, ses masses vocales bien alignées et ses somptuosités ornementales évoque les façades de Le Vau ou la colonnade de Perrault.

Ainsi s'est formé ce style lullyste qui marque le premier point culminant de la musique classique française.

Quels en sont les signes essentiels ?

Par-dessus tout, un caractère nettement français que chacun s'est plu à lui reconnaître. Si ce Florentin n'a jamais su parler en Parisien, s'il a toujours dit qu'il se nommait « Loulli » et qu'il se rendait aux « Touileries », en revanche, dès qu'il entrevit la possibilité d'écrire des

pièces chantées dans notre langue, il s'est mis à penser français. Le fit-il volontairement ? De toute évidence. Par intérêt ? Sans doute. Mais peu importe, puisqu'il fut servi par la grâce. Il a certes emprunté aux maîtres italiens ; mais comme l'a remarqué Romain Rolland, « ses emprunts semblent toujours ceux, non pas d'un Italien qui cherche à italianiser son pays d'adoption, mais d'un Français qui ne prend dans l'art des autres pays que ce qui peut s'accorder avec l'esprit de son peuple et servir exactement son génie ». D'emblée, avec les ballets de cour et les comédies-ballets, il était entré dans le sillon tracé par l'esprit français traditionnel et, dans son œuvre comme dans son existence, il ne cessa jamais de barrer la route aux hommes et aux goûts venus de son pays d'origine. Et c'est à la tradition de la musique française qu'il ne cessa d'emprunter : aux airs de cour, aux ballets, aux vaudevilles.

Cet esprit français, il le manifestera toujours par la franchise et la clarté avec laquelle il abordera son sujet. Comme un artiste de chez nous, il voudra tracer de justes tableaux des personnages et des caractères, des sentiments et des situations.

Nous trouvons souvent un saut descendant de quinte entre la syllabe accentuée et la syllabe muette. Ici (*Cadmus et Hermione*. Acte II, Sc. 6), c'est le ton même de la juste déclamation tandis qu'une plainte chromatique s'exprime à la basse :



Son idéal est un idéal de bon sens, de vérité et de

simplicité. Le bon sens était peut-être la qualité majeure de Louis XIV et Lully voulait avant tout plaire au roi. Donc, il ne voudra plus de musique gaie sur des paroles tristes, ni de musique triste sur des paroles gaies ; pas davantage de musique d'un sens indéterminé, pouvant convenir à toutes les situations, pour accompagner des situations caractérisées. L'emploi que le musicien fit du solo accompagné illustre bien cette tendance de ses désirs. Le madrigal italien, si altier dans sa concise élégance, si riche d'art et de savoir, lui paraît conventionnel. Il lui fallait trouver des formules plus simples et plus souples, plus semblables en somme au ton habituel de la conversation et surtout laissant au texte son intelligibilité. La superposition des mots et des phrases du contrepoint ne pouvait que le desservir dans son désir de clarté.

Perrin avait déjà écrit qu'il fallait « donner aux sentiments humains plus d'expression et plus d'accent par les formes de la musique ». C'est à traduire ces sentiments et à intensifier cet accent que l'auteur de *Cadmus* s'est principalement attaché. C'était, somme toute, le vieil idéal de ceux que nous avons appelés les « musiciens de lettres » de la Renaissance, celui des Italiens qui avaient cru réinventer la tragédie musicale grecque, et même celui des compositeurs ambrosiens ou grégoriens pour qui le rôle de la musique était de s'unir aux paroles saintes pour en « compléter » l'expression. Il s'agissait d'appliquer dans ce but quelques préceptes que l'on pensait avoir hérités de l'antiquité : scander la mélodie sur le rythme oratoire, accuser la force du temps sur la syllabe qui porte l'accent tonique, contourner la phrase musicale selon les ressources de l'intonation naturelle, respecter la

cadence des voyelles longues en alternance avec les voyelles brèves (2).

Ainsi, dans l'air d'Epaphos de *Phaéton*, le voyons-nous composer des modulations ascendantes en rapport avec la gradation des vocables du discours (*Dieu... Maître des Dieux*), tandis que le contour mélodique cherche à correspondre au sens des mots : « Désespoir fatal... triompher... » :



Il pousse extrêmement loin ce souci de marier chaque note de sa musique au sens même du discours. Par exemple, dans *Atys* (Acte I, Scène 2), le mot : *accourez* est chanté dans un canon en imitation, tandis que le mot : *descendre* correspond à une chute de la mélodie :

---

(2) « Point de broderie, disait Lully : mon récitatif n'est fait que pour parler, je veux qu'il soit tout uni. » (Lecerf de la Viéville).

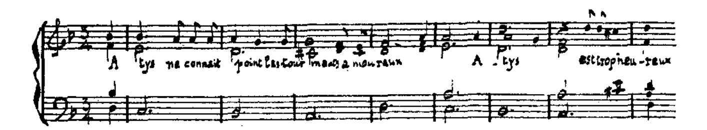


Ailleurs, c'est le rythme brisé, comme dans les adieux de Cadmus à Hermione, où l'emploi des soupirs confère au mot « hélas ! » un tendre accent plaintif :



Lully a donc cherché dans sa collaboration avec Quinault à placer les syllabes fortes sur les temps forts, à accuser la césure de l'hémistiche et la cadence de la rime, et cela avec une conscience qui devait fatalement engendrer la monotonie. Comme tous les classiques, il avait pris l'antiquité pour modèle, et pour

lui, comme pour Racine, la tragédie grecque représentait le modèle parfait, la tragédie idéale qu'on ne pourrait jamais surpasser. Il a donc vu l'esprit antique à travers Racine qu'il évoque, sinon par les nuances de la sensibilité, du moins par la pureté et la fermeté du dessin. De là provient non seulement ce scrupuleux respect de la prosodie, mais cette volonté d'amener l'opéra vers une sorte d' « élégie amoureuse » d'où il voulait bannir toute trace de vulgarité et dont le premier grand exemple est son *Atys* (3) :



Cette attentive notation des accents du discours devait lui suffire, croyait-il, à en traduire l'expression sentimentale. Il ne cherche pas à décrire les premiers par l'invention d'une ligne mélodique : les accents les plus passionnés se manifestent par une attitude qui n'est faite que d'une volonté de stricte symétrie et de majestueuse noblesse. D'où cet air de politesse glacée qui ne l'abandonne jamais, même dans les moments les plus pathétiques.

---

(3) Sur l'évolution si caractéristique de l'opéra lullyste, nous ne pouvons mieux faire que de citer ce passage de Lionel de la Laurencie : « On peut admettre que, jusqu'à *Atys* (1676), il tâtonne et louvoie sur les frontières de la comédie-ballet et de l'opéra. Sa poétique n'est pas encore fixée. D'*Atys* à *Phaéton* (1683), il parvient à enfermer la tragédie lyrique dans ses limites précises et à lui imprimer un caractère typique. L'opéra devient racinien, raffiné, galant, c'est un vrai spectacle de cour. Puis à partir d'*Amadis*, ou mieux de *Roland* (1685), Lully souligne et accentue l'élément tragique confiné jusque là dans la pénombre. » (Lionel de la Laurencie, *Lully*).

Mais, comme nous l'avons vu, les témoignages contemporains indiquent bien que le public était alors ému aux larmes par des scènes qui ne nous touchent plus guère. Aujourd'hui, ce qui paraît froideur à certains esprits brillait d'animation et de flamme devant les Français du XVIIe siècle qui étaient avant tout des cartésiens et des intellectualistes. En effet, comme l'a noté M. Lionel de la Laurencie, le Français de ce temps ne « goûte l'émotion sonore qu'associée à une idée précise et ne se sent rassuré que lorsque le pavillon intellectuel couvre la marchandise sentimentale ».

Les procédés d'écriture employés par Lully dans ses récitatifs se conformaient aux usages d'une rhétorique traditionnelle et qui avait pris, notamment en ce qui concerne les intervalles mélodiques, une signification très précise. A la manière de la Champmeslé, qui faisait, dit-on, des sauts de voix pour exprimer sa surprise ou sa colère, nous le voyons pratiquer la quinte ascendante pour traduire des effets de violence et d'énergie, la quinte descendante pour traduire l'affliction, la prostration, tandis que la sixte mineure sera réservée aux grands mouvements de passion contrariée et de désespoir (4). Il pratique ainsi un langage, conventionnel comme tous les langages, mais qui répondait parfaitement à l'esthétique de son temps. Toute la gamme des sentiments correspond à un déploiement d'intervalles qui s'agrandissent ou diminuent selon leur nature ou leur intensité.

Ainsi, tandis que dans le célèbre *Sommeil d'Atys* nous trouvons une lente mélodie en notes conjointes, exprimant le calme et le repos...

---

(4) On sait que, selon la tradition, les orateurs grecs chantaient une descente de quinte entre la syllabe accentuée et la syllabe faible qui suivait.



... les songes funestes apparaissent en même temps que les doubles croches et les grands intervalles.



On ne peut rien comprendre à l'esprit des opéras de Lully si l'on perd de vue que sa conception du

théâtre musical était fort éloignée de celle que nous avons aujourd'hui. Pour nous, l'opéra, c'est d'abord la musique et peu nous chaut, en définitive, d'en mal entendre le livret (qui reste d'ailleurs presque toujours inaudible). Au XVIIe siècle, l'opéra était affaire de lettrés. La tragédie moderne venait seulement de naître avec Corneille ; on était tout à l'attrait suscité par cette forme littéraire et c'est elle que les spectateurs de l'opéra voulaient retrouver avant tout en écoutant une tragédie revêtue de musique. Le poème comptait par-dessus tout ; ensuite, venaient le spectacle, les féeries de la scène et les danses avec leur accompagnement sonore. Lully comprit tout de suite ce qu'on attendait plus ou moins consciemment de lui : donner une traduction musicale presque littérale du poème, avec une discrétion telle que celui-ci devait toujours paraître au premier plan. Il s'appliquait donc à calquer une phrase monodique aussi exactement que possible sur les paroles — une note par syllabe — et éliminait toute fioriture ou roucoulade à l'italienne ; même les chœurs restaient d'une parfaite limpidité. Ce travail fait, il assaisonnait la pièce de divertissements capables de lui assurer sa vitalité scénique.

Dans son opéra, la musique est en quelque sorte le piédestal d'une œuvre littéraire.

Ce sont les exigences de la prosodie qui commandent tout et obligent à ce débit mélodique artificiel qui nous lasse si souvent par ses incessants changements de rythme et par son insipide ronronnement. Cette démarche de la musique, contrainte à suivre sans fantaisie la ligne déclamatoire, nous fait songer au piétinement d'un oiseau à qui l'on aurait coupé les ailes. Le chant, pour s'exprimer dans toute son émotion et toute sa force, ne doit pas rester lié au texte, mais s'en évader, prendre son vol, vivre dans l'espace. Lully ne gagne que par instant ces échappées : ainsi, dans l'air saisissant du

second acte d'*Armide* ou dans l'admirable « sommeil de Renaud », la phrase orchestrale se déploie avec une grandiose amplitude. Ces passages ne sont pourtant dans son œuvre que de volontaires exceptions.



Le récitatif pratiqué par Lully était une transposition musicale des mouvements du discours. Sacrifiant la musique au texte littéraire, le chant, dit Henry Prunières « sera une déclamation notée qui habillera le vers sans le déformer et fera mieux sentir la force expressive des mots. »

En premier lieu, il se moule sur la rythmique d'une versification dont les constantes alternances et l'égale symétrie ne pouvaient qu'alourdir par leur automatisme sans hasard, et par le poids de leur mécanisme, la libre expression musicale. A un stade supérieur, le récitatif, sans se départir des nécessités métriques, con-

quiert une certaine mobilité, s'épanouit plus librement et s'élève à une traduction technique des diverses valeurs sentimentales qui parcourent l'action dramatique, pour atteindre ainsi un certain réalisme expressif (5). Le récitatif de Lully apportait donc des nouveautés du même ordre que celles qui furent instaurées de notre temps avec le récitatif debussyste.

Voilà donc la base même de la conception de l'opéra lullyste ; ç'avait été, somme toute, celle des auteurs de pastorales de Florence au début du siècle, celle que Monteverdi avait magnifiée ; mais, en France, avec toute l'originalité que comportait l'adaptation à la tragédie française, c'était une nouveauté dont les conséquences devaient avoir une portée considérable. Au lieu de rabouter des fragments, des déclamations, des danses, des airs, chantés par quelques bergers sans aucun souci ni aucune possibilité de logique, on allait ainsi arriver à traiter musicalement de bout en bout une véritable tragédie, à lui donner l'unité dans le total développement de son action, dans toutes les nuances

(5) A l'intérieur du récitatif lullyste, un examen un peu attentif, laisse apparaître, généralement dès le début, quelques phrases d'une expression caractérisée, d'une écriture ferme et soignée qui sont l'ossature de tout l'édifice. Dans leur concision, ce sont elles qui dépeignent le caractère d'un personnage ou la vérité d'une situation dramatique. Le reste, écrit généralement d'une façon plus lâchée, vient s'agglomérer autour de ce noyau solide et semble faire remplissage et redite. Romain Rolland a très bien observé et exprimé cette particularité du récitatif lullyste : « Il est rare que Lully n'amorce pas ses scènes d'une façon vraie. Il est rare qu'il les développe avec aisance et liberté. Il suit presque toujours le même chemin, un chemin bien propre, bien uni, qui n'offre rien d'inattendu, et ne s'écarte guère de la ligne droite. Il finit d'ordinaire dans le ton où il a commencé, sans avoir jamais quitté les tons les plus voisins du ton principal, oscillant régulièrement de la dominante à la tonique. Qui connaît le développement majestueux de l'un de ces récitatifs les connaît presque tous. »

des caractères et des passions humaines. Un champ immense s'ouvrait au musicien.

Ainsi, les premiers opéras de Lully peuvent-ils être considérés comme le fondement même de notre théâtre lyrique ; et, en fait, dans leur structure, ils restèrent les modèles de tout ce qui sera écrit par la suite par delà Rameau et Gluck, jusqu'à l'avènement du romantisme.

Quoi qu'il en soit, et si important qu'ait été son rôle dans l'édification de l'opéra, l'originalité du récitatif français est loin d'être la seule invention de Lully. D'autres formes se parent pour nous de plus puissantes séductions. La plus appréciée de son vivant, celle qui exerça une influence si remarquable sur la musique dans toute l'Europe, ce fut l'ouverture. Nous verrons plus loin l'importance de l'ouverture dans l'évolution du style musical. Cette symphonie, assez massive, qui prélude aux opéras de Lully, apparaît comme une sorte de portique triomphal destiné à créer dans le théâtre une ambiance de grandeur, d'héroïsme et de majesté. Les principes de son architecture restent à peu près semblables, obéissant toujours aux mêmes règles ; elle apparut tout de suite comme une nécessité ; de même, sur un livre, les pages de titre en grande capitale et les nobles frontispices symboliques. Elle reste une des principales caractéristiques de l'art lullyste qui fut toujours animé de hautes préoccupations architecturales et décoratives.

D'une intensité plus profonde apparaissent ces fragments symphoniques qui tracent en larges fresques des paysages sonores s'irradiant autour de l'action dans une ambiance de poésie. Lully interroge constamment la nature qui est pour lui le suprême exemple. Il a regardé la nature et il l'a aimée, à travers un symbolisme mythologique qui nous est peut-être lointain, mais qui fut pour tous les artistes de son temps une réalité très

vivante et, par habitude, une façon naturelle de s'exprimer. Et nous rencontrons dans son œuvre de véritables symphonies descriptives où il a su rendre, en correspondance avec les passions des hommes, la poésie des éléments, l'éclat du ciel, ou le silencieux mystère de la nuit.

Dans toute l'œuvre de Lully, les danses furent sans doute considérées comme sa part la plus novatrice. Le jeune Italien avait débuté comme baladin et, malgré sa célébrité, ses hautes fonctions, sa fortune, il resta toujours un peu baladin. Le ballet fut toujours l'objet de ses constantes préoccupations. A la seule audition de concert, nous avons du mal à discerner ce que ces danses avaient de pittoresque, de coloré et de singulièrement animé pour ses contemporains (6). Mais il faut voir avant tout que ces ballets correspondaient à une évolution de l'art scénique. La danse de cour devenait une véritable danse de théâtre. Les pas appris, aux rythmes lents, se transformaient en danses de caractère, vivement dirigées, en pantomimes expressives, en jeu dramatique.

Comme toutes les personnalités fortes, Lully passionne l'opinion. N'a-t-on pas été tour à tour trop enthousiaste ou trop injuste envers lui ? Il est de ceux que l'on déclare supérieurement doués et qui, malgré tout, irritent parce que les dons de l'intelligence semblent avoir étouffé en eux les élans du cœur. Il a décrit les passions avec une parfaite lucidité, mais on sent

(6) Dans son *Florilège* (1698), Muffat nous parle de l'enthousiasme qui accueillait partout les danses de Lully. « La façon d'exécuter les airs de danse pour l'orchestre à cordes dans le style du génial Lully a recueilli les applaudissements et l'admiration du monde entier, et, en vérité, elle est d'une si merveilleuse invention que c'est à peine si on peut imaginer rien de plus charmant, de plus élégant, de plus parfait. »

que lui-même n'est pas empoigné. Il a le sens de la grandeur, mais il n'a pas l'âme grande. Il lui a suffi pour se satisfaire de se confier à un mouvement très précis, très juste, de s'exprimer sur un ton plein de magnificence, mais assez extérieur et d'apparence déclamatoire.

Peut-être n'a-t-il rien inventé, ni le récitatif, ni, sans doute, la fameuse ouverture française, mais il a fait mieux que cela en les adaptant à son style, en les intégrant aux splendeurs de son art, en leur conférant la vie et la pérennité. Au sens le plus élevé du mot, il a popularisé une musique française de haute qualité au moment où cette musique française s'éparpillait en d'assez pauvres amusettes ou dans des exercices compliqués. Pendant un siècle, il a satisfait les goûts de l'aristocratie et du peuple français... Trouvons un autre musicien qui ait si parfaitement soutenu cette épreuve !

Cet Italien fut donc par-dessus tout un assimilateur d'une espèce supérieure, un autodidacte qui regardait, écoutait, choisissait, butinait, puis travaillait dans un cadre tracé, comme l'abeille fait son miel (7). Mais il ne fut jamais un plagiaire ni même un imitateur. On ne peut citer aucun compositeur qu'il ait simplement imité, tandis que des maîtres tels que Hændel, Bach, vingt autres, et de son vivant même, ont adopté ses formes d'ouvertures, d'opéras, d'airs de chant, d'airs de danse ou de récitatifs.

Enfin, il est un plan sur lequel on ne peut contester la prééminence de Lully : il fut un prodigieux animateur. Homme de théâtre, il l'était par toutes ses fibres et jusqu'au fond de lui-même. Un génie de la scène.

(7) S'il ne fut pas absolument autodidacte comme compositeur, puisqu'on lui connaît au moins trois professeurs, il le fut sans doute comme violoniste, guitariste, chanteur, danseur et mime.

Pour la gloire de son souverain, il fit de la scène française quelque chose de nouveau et de prestigieux, où se mariaient la noble puissance et la verve joyeuse, la majesté héroïque et les plaisirs. Il a comblé l'esprit en même temps que les oreilles et les yeux.

Il fut le premier directeur de théâtre et le premier metteur en scène. Il transporta au théâtre lyrique toutes les qualités que Molière exigeait de la Comédie en même temps qu'il confiait à l'orchestre les perfections requises alors pour le concert d'appartement. En utilisant la musique, en l'organisant dans sa technique et dans son essor matériel, il la sauva de son individualisme et de son anarchie pour la nourrir d'une substance solide, en faire un art de masse qui touchait les foules et qui ne tarda pas à devenir une sorte d'art national.

Son œuvre s'inscrit avec bonheur dans l'incomparable monument louisquatorzien, non seulement à côté de Racine, de Molière et de La Fontaine, mais encore de Lebrun, de Coysevox, de Mansart et de Le Nôtre. Il fallait de la musique pour servir les prestiges et contribuer au rayonnement universel de Versailles. Versailles eût été incomplet sans lui.

V

L'influence de Lully hors de France

« La reconnaissance que je dois aux grâces que j'ai reçues de V.A.S. m'oblige de rechercher tout ce qui peut contribuer à son divertissement ; j'ai cru n'y pouvoir mieux parvenir qu'en m'attachant à imiter ce fameux *Baptiste* dont les ouvrages font à présent les plaisirs de toutes les cours de l'Europe. » C'est en ces termes que Jean-Sigismond Cousser dédiait au duc de Wurtemberg ses « Compositions de Musique », datées de Stuttgart, en l'an 1682 (1).

---

(1) Cette dédicace de Cousser figure sur son Recueil de Symphonies en cinq cahiers provenant du cabinet de Sébastien de Brossard (B.N.). Nous croyons intéressant d'en reproduire le texte intégral :

« Composition de Musique. — *Suivant la Méthode Françaïse contenant Six Ouvertures de Théâtres accompagnées de plusieurs Airs. Dédiée à Son Altesse Sérénissime Monseigneur Frédéric Charles duc de Wurtemberg, etc... — par Jean-Sigismond Cousser à Stoutgard. Chez Paul Treu, imprimeur. Année* 1682.

« *Monseigneur, La Reconnaissance que je dois aux grâces, que j'ay reçues de V.A.S. m'obligent de rechercher tout ce qui peut contribuer à son divertissement, j'ay cru n'y pouvoir mieux parvenir, qu'en m'y attachant à imiter ce fameux* Baptiste, *dont les Ouvrages font à présent les plaisirs de toutes les cours de l'Europe. Je me suis réglé à suivre la Méthode, et à entrer dans ses manières délicates, au-*

Versailles fascine l'Europe. Des architectes, des peintres, et surtout des sculpteurs français se sont établis dans toutes les capitales, et partout on veut suivre les modes de France. En Angleterre, dans les Pays-Bas, dans les pays scandinaves, c'est un art d'inspiration et souvent d'exécution française qui tend à prédominer. Ce sont des peintures et des sculptures françaises que copient ou imitent les peintres et sculpteurs étrangers. Philippe V ordonne selon Versailles le parc de la Granja et le peuple d'une statuaire qu'il confie à des artistes de notre pays, tandis que les princes allemands veulent vivre dans des châteaux qui sont des Versailles ou des Marly au petit pied. La langue française tend à devenir celle de l'élite européenne. Jusqu'à la chute de la monarchie, ce prestige de la cour de France — puis de la société intellectuelle et artistique française — ne fera que s'accentuer (2). Quant à la musique française, c'est la période lullyste — prolongée jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle — qui lui a donné son rayonnement le plus éclatant dans les pays étrangers. Ses formes neuves et, comme dit Cousser, ses « méthodes » et ses « manières délicates » s'imposeront et iront de pair avec les influences italiennes qui, depuis la Renaissance, avaient incontestablement dominé.

---

tant qu'il m'a esté possible pour les rendre dignes d'estre exposées au discernement Universel de V.A.S. Si ces premiers Efforts ont le bonheur de luy plaire, je les redoubleray à l'advenir pour témoigner à V.A.S. que l'honneur de sa Protection inspire du Courage, comme l'augmentation du zèle et du profond respect, avec lesquels je seray toute ma vie, Monseigneur, De V. A. Sérénissime, le très humble et très obéissant Serviteur. — Jean-Sigismond Cousser. — A Stoutgard. Année 1682, le 26 de Nov. »

(2) Rien n'illustre mieux cette primauté de l'art français dans l'Europe du XVIII[e] siècle que ce fait qui paraît presque invraisemblable aujourd'hui : la plupart des premières Académies des Beaux-Arts fondées en Allemagne et dans les pays scandinaves furent placées sous la direction d'artistes français.

Le fait que Lully, fort désireux de laisser croire qu'il n'y avait pas eu de musique française avant lui, ait jeté un grand discrédit sur les formations musicales antérieures à sa venue, ne doit pas nous aveugler : avant lui, les instrumentistes français étaient déjà très renommés, et, si le violon n'était pas jugé instrument noble, comme le luth ou le clavecin, de nombreux violonistes français avaient néanmoins répandu notre art, notamment dans les pays du Nord. C'est ainsi que Praetorius avait rencontré à Wolfenbüttel le violoniste parisien Caroubel et qu'il avait constitué avec lui un vaste répertoire de musique française instrumentale. L'école parisienne de violon illustrée par Dumanoir, « roi du violon », fut beaucoup plus prisée que celle de ces violonistes italiens, dont Lecerf de la Viéville dira plus tard qu' « ils frisent et prétentaillent tant qu'il leur plait ».

A l'instar de la Cour de France, les cours seigneuriales de province et bien des cours étrangères voudront avoir leurs Bandes de violons ; et c'est à la France que la Cour d'Angleterre se référera pour constituer elle aussi sa Bande des Vingt-quatre. Tout ceci pourrait démontrer suffisamment quel était le prestige de nos violonistes et de notre littérature violonistique.

Sur les « Bandes » et leur répertoire, il est vrai que nous savons peu de chose, car la plupart des recueils qui s'étaient pourtant répandus en grand nombre dans les divers pays d'Europe ont disparu. Seul le manuscrit de Cassel (3) nous donne une idée, d'ailleurs très fragmentaire, de ce qu'étaient ces suites symphoniques qui constituaient le répertoire habituel des cours alle-

---

(3) Cette collection avait été recueillie pour la musique de la cour de Landgrave de Cassel. Cf. *Vingt suites d'orchestre du dix-septième siècle français* (1640-1670) *publiées pour la première fois et précédées d'une étude historique*, par Jules Ecorcheville.

mandes, aussi bien pour les concerts que pour les cérémonies ou les ballets. On ne saurait méconnaître l'importance de la pénétration du goût français sous cette forme. Aussi bien, depuis le moyen âge et l'école de Notre-Dame de Paris, depuis les Franco-Flamands, la musique de notre pays n'avait guère cessé d'affirmer son expansion et parfois sa primauté. Ce que l'on peut dire, c'est que l'époque lullyste lui a permis d'exercer une influence impérieuse et précise quoique dans un domaine localisé.

Nous avons vu par quel singulier paradoxe notre Florentin s'était fait le champion de la réaction anti-italienne ; c'est lui également qui deviendra le grand propagateur de la musique française hors de nos frontières. Il a joué ce rôle de première importance dans les destins de la musique, d'abord par la puissance de son œuvre et par sa nouveauté, par son énergie personnelle et sa prodigieuse vitalité, il l'a joué enfin par le truchement de nombreux musiciens de valeur qui, attirés par son renom de gloire, étaient venus à Paris demander son enseignement. Si Rome, qui avait pourtant perdu beaucoup de son éclat dans le domaine de la peinture et n'avait pas remplacé les maîtres de la Renaissance, restait encore le centre universel de la création picturale, c'est Paris que nous voyons alors briller comme le foyer ardent de la vie musicale. Maîtres de ballet et instrumentistes français étaient appelés en grand nombre à l'étranger, tandis que de jeunes musiciens étrangers venaient chez nous compléter leur instruction ou chercher l'atmosphère favorable à leurs travaux. Nous ne retrouverons plus avant le XXe siècle semblable prééminence de notre capitale.

Il y eut donc une école lullyste dont les membres, en se dispersant dans leurs pays respectifs, ont puissamment contribué à son universelle emprise. L'un de ceux qui propagea ses principes et son esprit avec le

plus d'efficacité fut Georges Muffat. Sans doute d'origine écossaise (4), il était né à Sélestat vers 1645 et, à l'âge de vingt ans, était venu étudier à Paris avec Lully. Il y resta pendant six ans, avant de devenir organiste de la cathédrale de Strasbourg, alors exilée à Molsheim, puis, en 1678, organiste de la chapelle épiscopale de Salzbourg. Il termina sa vie comme maître de chapelle au service de l'évêque de Passau.

Muffat fut l'un des maîtres les plus importants de l'école allemande du XVII[e] siècle et a beaucoup enrichi son style instrumental. Il a certes utilisé des éléments italiens, mais c'est surtout en couronnant son œuvre d'un certain esprit français appris chez Lully, qu'il a conquis la célébrité.

Dans la préface de son *Florilegium primum*, il insiste beaucoup sur ces formes françaises et de goût français qu'il a mises en pratique : « Voici des airs de ballets que j'avais composés pour la plupart à la française, avant que de Salzbourg je vins m'établir à Passau, lesquels je remets à votre jugement et divertissement. Après avoir eu l'honneur de plaire à plusieurs princes, et d'être loué de quantité d'illustres personnes, les prières de mes amis, et l'approbation de quelques excellents musiciens d'Allemagne et d'Italie m'ont fait résoudre à les faire imprimer. A quoi je me suis d'autant plus laissé entraîner que j'ai vu que ce style commençait chez nos Allemands peu à peu à se mettre en vogue ; duquel en sa fleur sous le fameux *M. Jean-Baptiste de Lully*, entre mes autres applications à la Musique, j'avais fait autrefois à Paris, pendant six ans, une assez grande étude, et dont à mon retour de France, je fus peut-être le premier qui en apportait quelque idée assez agréable aux musiciens de

(4) A. Pirro pense que la famille de Muffat était savoyarde.

bon goût, en Alsace ; puis passé par la guerre précédente aussi à Vienne, en Autriche, à Prague, et enfin ensuite à Strasbourg, et à Passau. Cependant, ces pièces de *M. Baptiste*, ou d'un style à peu près semblable au sien pour en être la mélodie naturelle, d'un chant facile et coulant, fort éloigné des artifices superflus, des diminutions extravagantes, et des sauts trop fréquents et rudes, eurent le malheur au commencement de ne pas plaire d'abord à beaucoup de nos musiciens et surtout à ceux qui affectaient moins la douceur que la multitude des artifices ou des inventions bizarres. C'est pourquoi les voulant quelquefois faire jouer par des gens à qui la manière française était inconnue, ou qui par une haine particulière de la vertu d'autrui ou d'ailleurs lui étaient ennemis, il s'est trouvé qu'elles ne réussissaient guère, se trouvant hors de leur vrai mouvement, et privées de leurs agréments ordinaires. »

Dans son *Florilegium secundum* (5), il revient encore sur le « goût de feu M. Baptiste de Lully », avec plus d'insistance et assure que si les musiciens allemands voulaient se mettre à cette école et à « cette agréable vivacité », ils « pourraient facilement égaler et même surpasser les étrangers ».

C'est vers 1681, que l'Augsbourgeois Johann Fischer fut élève et notiste de Lully, et c'est à Paris, en l'église des Carmes déchaussés, qu'il commença sa brillante carrière de violoniste. Il exerça successivement ses talents à Augsbourg, à la cour d'Anspach, à Mitau,

---

(5) Les *Florilèges* (*Suavioris harmoniæ instrumentalis hyposchematiæ Florilegium*) ont été écrits à Passau — le premier en 1695. — Les préfaces en étaient imprimées en quatre langues : latin, allemand, français et italien. Le second *Florilège* (1698) contient, en dix paragraphes, « les premières observations de l'auteur sur la manière de jouer les airs de ballet à la française selon la méthode de feu M. de Lully ».

Schwerin, Copenhague, Stralsund, Stettin, Stockholm et finit par être maître de chapelle à la cour de Schwedt. Une grande partie de son œuvre ne peut s'expliquer que par cette formation française — ainsi qu'en témoignent ses suites gaies, ses chacones, ses ouvertures et son recueil de cinquante airs français pour deux violons et basse.

L'un des élèves étrangers de Lully qui devait répandre le plus son enseignement fut certainement Jean-Sigismond Cousser (6). Né à Presbourg en 1660, Cousser quitta la Hongrie vers sa quatorzième année, pour se rendre à Paris après un très court séjour en Wurtemberg. Il resta à l'école de Lully pendant six ans, où selon Walther, « il eut la chance d'être aimé par le célèbre Lully et d'apprendre de lui la composition à la manière française ». Les résultats, nous les voyons aussitôt, dès ses premières « Compositions de Musique », écrites à son retour à Stuttgart et dont nous avons cité plus haut la préface. Esprit inquiet, animé d'un idéal artistique intransigeant, il se fera de nombreux ennemis ; mais son intense activité lui permettra de mener une carrière extrêmement féconde, toute en triomphes et en défaites, durant laquelle il voyagera et se déplacera sans répit à travers l'Allemagne. Il fut un magnifique chef d'orchestre et Matheson pouvait en écrire que « comme directeur, on n'avait jamais vu son pareil ».

A la cour de Stuttgart, très versaillaise d'inspiration, son rôle principal avait été d'inculquer la manière française à l'orchestre ducal — ce qui n'allait pas sans une lutte constante contre de tenaces routines (7).

En dehors de ses opéras, dont il ne nous est rien resté, pas même des recueils d'airs, l'œuvre de Cousser

---

(6) Cousser est l'orthographe française de son nom d'origine qui s'écrivait Kusser.

(7) Pourtant l'œuvre de Lully était fort en faveur à la

se compose surtout d' « Ouvertures ». Tel était le titre général qu'il donnait à ses Suites de danses, empruntant pour l'ensemble le titre de la première pièce qui était invariablement conçue en effet sur le modèle de l'ouverture française. Il ne s'agit pas du tout d'ouvertures d'opéra, mais seulement de pièces qui rappellent les ouvertures d'opéras de Lully. On sait que cette dénomination subsistera longtemps et que Bach désignera encore ses Suites sous le titre français d' « Ouvertures ».

Ce fragment, extrait de *Erindo ou l'Amour impénitent*, imprimé en 1694, témoigne qu'il y a parfois chez Cousser plus que des analogies avec le style lullyste :



cour de Stuttgart et des œuvres théâtrales, comme *Acis et Galathée*, y avaient été représentées avant la venue de Cous-



A la suite de Cousser, nous verrons son exemple immédiatement suivi par des musiciens comme Erlebach, Johann-Gaspard-Ferdinand Fischer, etc...

Lully eut également comme élève l'Italien Theobaldo di Gatti, qui fut contrebasse à l'opéra et auteur de *Scylla,* tragédie lyrique représentée en 1701 ; mais il ne semble pas que ce musicien soit jamais retourné dans son pays. Agostino Steffani, au contraire, qui connut Lully lors de son séjour à Paris en 1678-1679, sans en avoir peut-être jamais été directement l'élève, fut un grand propagateur de l'ouverture française en Italie, et ses opéras paraissent avoir subi l'influence du Florentin de façon très profonde.

La Cour d'Angleterre avait cherché à attirer Lully à Londres ; à son défaut, le précoce compositeur Pelham Humphrey, qui est mort à la fleur de l'âge, avait été envoyé à Paris par Charles II pour y parfaire près de lui ses études musicales. Il n'avait pas dix-huit ans quand il arriva en France ; il y resta trois ans (de 1664 à 1667). A son retour en Angleterre, il fut

---

ser. Il faut dire que nous trouvons à Stuttgart la plus brillante des cours princières rhénanes. Les fêtes qui s'y donnaient éblouiront Casanova, qui écrira à leur sujet : « Que ne pouvait faire Novare avec les premiers danseurs et musiciens de l'Europe, Servandoni pour décorateur, et le duc de Wurtemberg pour trésorier. »

nommé compositeur d'une bande de vingt-quatre violons qui était calquée sur la bande des Violons français et exécutait à peu près le même répertoire. Son existence si brève ne l'empêcha point de faire largement pénétrer le style français en Grande-Bretagne. Maître de la Chapelle Royale, ses antiennes, encore exécutées aujourd'hui dans les églises anglaises, sont fortement inspirées de la musique religieuse de Lully (8). Si nous ajoutons que c'est encore un Français, Louis Grabu, qui était à ce moment Maître de la Musique Royale, et que celui-ci fonda avec Cambert — dont nous avons vu plus haut le rôle un peu mystérieux à la Cour de Charles II — une Académie Royale de Musique, nous ne pouvons que conclure que l'Angleterre était fort imprégnée de musique française.

C'est alors que parut le grand musicien, le dernier grand musicien anglais, Henry Purcell. Il était l'élève de Pelham Humphrey et avait par conséquent recueilli au second degré les leçons de Lully (9).

On ne peut en douter à la lecture de ses motets et surtout de ses ouvertures, de ses danses où, dans son penchant pour le compositeur français, il va jusqu'à le plagier de la façon la plus nette, en enrobant d'ailleurs ses emprunts avec un art d'une extrême délicatesse (10).

Philippe Erlebach, dont l'œuvre parfois si pure a tant compté dans l'évolution de la musique allemande au début du XVIIIe siècle, a longtemps passé pour avoir été lui aussi l'élève de Lully, mais il semble bien qu'il ne l'ait jamais connu et ne soit même jamais venu à Paris (11). Il fut compositeur de l'école française sans

---

(8) Cf. Prunières. *Histoire de la Musique.*

(9) Son frère Thomas fut nommé directeur de la Bande des 24 Violons qui jouait surtout des airs de Lully, de Humphrey et de Gruber.

(10) Cf. Dupré. *Purcell.*

(11) Cf. Kinkeldey. *Erlebach.*

avoir jamais connu la France ; mais il était certainement en relations personnelles avec Cousser, puisque ses opéras — dont les manuscrits sont malheureusement perdus — furent joués à Wolfenbüttel sous la direction de ce maître. Ses suites pour violon et basse, comme ses ouvertures, sont d'ailleurs écrites dans le style le plus authentiquement français.

Parmi les élèves connus de Cousser, on doit citer le compositeur d'opéras Georg Kaspar Schürmann qui fut chef d'orchestre à la cour de Brunswick et surtout le célèbre Reinhard Keiser. Celui-ci avait travaillé avec son maître à Brunswick et le suivit à Hambourg où leurs opéras étaient joués à tour de rôle ; mais bientôt, devant le succès, la prépondérance de Keiser devint complète et Cousser, toujours instable, quitta la ville. Gottlieb Treu était le propre neveu de Cousser et en reçut les premières leçons musicales, mais il partit pour Venise pour recevoir l'enseignement de Corelli et passa une grande partie de sa vie en Italie.

Bien des compositeurs allemands relèvent alors plus ou moins de l'école de Lully. C'est le cas de Schmierer qui paraît avoir été l'auteur d'un recueil de pièces instrumentales : *Zodiacus musicus*, composé d'airs de danse précédés d'une ouverture française pour instruments à archet et basse continue de clavecin (12); de Rupert Ignaz Mayr, auteur de suites du même genre (*Pythagorische Schmids-Füncklein*) ; et enfin de Johann-Gaspard-Ferdinand Fischer dont un grand nombre d'œuvres, notamment le *Journal du Printemps*, révèle l'amour du goût français et son évidente pénétration.

Dans le *Journal du Printemps*, publié à Augsbourg pour S.A.S. le Prince Louis, Margrave de Baden, dont le titre, bien entendu rédigé en français, nous indique qu'il « consiste en Airs et Ballets, à cinq parties, et

---

(12) Ce recueil est précédé de ses seules initiales : J.A.S.

les Trompettes à plaisir », nous trouvons une foule de mouvements alertes et enjoués d'une inspiration très française :



En jetant un coup d'œil d'ensemble sur ce phénomène d'expansion de la musique française, nous constatons que bien peu de pays y ont échappé. Nous avons vu le rôle joué en Angleterre par un élève de Lully et par les Français immigrés. Le style d'oratorio de Hændel paraît bien lui aussi avoir été préparé par d'autres musiciens : c'est ainsi que la seule sérénade anglaise qui nous soit parvenue de Cousser témoigne d'une écriture assez nettement pré-hændelienne (13).

(13) Cf. Flood. *Quelques précisions nouvelles sur Cambert et Grabu.* (Rev. Mus. 1928.)

Le règne de Philippe V d'Espagne ouvre la porte à la culture française, et c'est un compositeur français, Henri Desmarets, qui devint compositeur de la Cour. En Suède, sous le règne de la reine Christine, des musiciens français et des musiciens allemands de culture française sont appelés à la Cour (14).

L'emprise de Lully s'est aussi manifestée en Italie, surtout avec l'œuvre de son plus grand compositeur : Corelli est très voisin des formes mélodiques lullystes, notamment dans ses préludes, ses gavottes et ses menuets (15). Et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles il fut si goûté des Français.

Mais c'est en Allemagne, grâce à la valeur même de ses compositeurs et à l'instinct musical du pays, que le style français s'est développé avec le plus de force. D'une façon générale, l'influence française connaîtra une ascension continue pendant toute la première partie du siècle, jusqu'à ce que notre engouement pour la pensée allemande — qui aboutira plus tard au grand mouvement germanophile du romantisme — renverse la situation, et que le mouvement antifrançais de l'Allemagne nationale entretienne en même temps une réaction caractérisée par une vive résistance intellectuelle. L'édition musicale allemande employait des titres français et des termes français pour désigner les différents genres. Des compositeurs comme Cousser, Matheson, Telemann, adaptent les opéras de Lully dans leur langue à l'usage du grand public tandis que le public cultivé les chante en français. Il nous reste malheureusement peu de traces de ces représentations. On peut d'ailleurs se demander quelle pouvait être l'interprétation de ces tragédies féeriques qui exigeaient des mises en scène extrêmement coûteuses et dont les récitatifs, en

(14) Cf. *L'histoire de la musique en Suède de Norlind* (Recueil de la S.I.M. 1918).

(15) Cf. Prunières. *Histoire de la Musique.*

particulier, devaient tout perdre à être traduits dans une autre langue. Telemann pouvait cependant faire cet aveu à son correspondant Graun : « Les airs français ont remplacé chez nous la vogue qu'avaient les cantates italiennes. J'ai connu des Allemands, des Anglais, des Russes, des Polonais et même des Juifs, qui savaient par cœur des passages entiers de *Bellerophon* et d'*Athys* de Lully. » Et Matheson conseillait à ses compatriotes d'imiter « la mélodie claire et facile des Français et non pas celle des Italiens » (16).

Cette influence de Lully chez les Allemands fut si pénétrante qu'aucun musicien français ne sera désormais capable de la supplanter ni même de l'égaler. Rameau ne rencontrera chez eux que l'indifférence générale ou l'hostilité. C'est en l'opposant à la clarté de Lully qu'on réprouvera son caractère artificiel et sa complexité. Il n'est « qu'un imitateur infatué, pédant et affecté de Lully » déclarera Matheson, tandis que pour Riedel « Lully était trop grand : il a étouffé tous ses successeurs, excepté Gluck » (17).

C'est d'abord la musique de danse française qui avait pénétré en Europe. Au début du XVIIe siècle, les compositeurs s'étaient emparés des rythmes de danses populaires de nos provinces et en avaient tiré des effets si prestigieux qu'ils restèrent désormais l'une des bases de l'esthétique musicale (18).

Praetorius pour la musique instrumentale, Froberger pour la musique de clavecin avaient singulièrement contribué à en répandre les formes. Le menuet,

---

(16) Cf. J. Gaudefroy-Demombynes. *Les jugements allemands sur la musique française du* XVIIIe *siècle.*

(17) Cf. J. Gaudefroy-Demombynes. *Op. cit.*

(18) Gavottes, Bourrées, Gigues, Menuets et Courantes, la plupart du temps par l'intermédiaire des violonistes et des maîtres de danse français, deviennent rapidement en vogue dans les cours européennes.

en particulier, issu de l'ancien branle, mais que Lully avait transformé en danse de cour, de rythme ternaire et de construction symétrique, jouera le rôle considérable que l'on sait dans le développement de la musique symphonique. (Le scherzo sera l'une de ses survivances.)

Les rythmes nets et formels des Français, répandus aussi par les maîtres de ballet formés à Paris qui étaient appelés dans les cours étrangères, étaient fort appréciés et en usage aussi bien dans les compositions symphoniques que dans les danses de théâtre ou dans les divertissements des cours.

Mais c'est la forme de l'ouverture française qui fut alors cultivée partout en Europe avec une prédilection remarquable. Les « Ouvertures » remplacèrent les « Allemandes » qui préludaient aux bals et aux ballets. Le Grand Duc de Toscane, dès 1663, priait son résident à Paris de lui adresser régulièrement des compositions instrumentales de Lully; et tous les maîtres anglais pratiquaient le genre mis à la mode par « Monsieur Baptis » (19). Le prolixe Telemann, qui exerça son influence sur l'œuvre de Bach, de Haydn et de Mozart, avait écrit lors de son passage en Silésie, près de deux cents ouvertures françaises. Dans ses autobiographies, il revient à plusieurs reprises sur ce qu'il doit aux maîtres français, dont il n'avait d'ailleurs jamais connu aucun personnellement (20). Pendant longtemps, l'ouverture fut donc généralement placée

(19) On la retrouve en tête de toutes les Suites de John Banister, de Smith, de Ballamond. Cf. Prunières. *Notes sur les origines de l'Ouverture française.* (Recueil de la S.I.M. 1918).

(20) Telemann, lors de son passage à Eisenach, avait été très lié avec Pantaléon Hebenstreit, qui avait sans doute été l'élève de Lully et avait fait florès à la cour de Louis XIV avec un instrument de son invention surnommé le « pantalon ».

en tête des suites, des oratorios et des opéras et son usage s'est ainsi prolongé jusqu'au XIXe siècle.

L'équilibre instrumental avait été à peu près fixé par Lully et la composition de son orchestre servit partout de modèle. Non seulement la division qu'il avait établie de ses instruments à archet et le rôle important qu'il assignait à la basse continue furent partout copiés, mais on chercha aussi à imiter ses sonorités denses et puissantes, de même que le jeu expressif et la mise en relief des timbres particuliers de chaque instrument; on admirait et on cherchait à reproduire la façon dont il traitait les ornements et les agréments aussi bien aux parties instrumentales qu'à la partie mélodique. Son écriture orchestrale n'avait pas été la moindre originalité de son style homogène, ferme, assuré; et la facilité avec laquelle il pouvait trouver des imitateurs ne fut pas sans contribuer grandement à lui assurer cette glorieuse diffusion étendue dans l'espace et dans le temps.

Il ne semble pas que Lully, qui n'avait jamais quitté la France — comment en aurait-il eu le temps ? — et qui ne parut jamais préoccupé d'autre chose que d'assurer sa suprématie sur les musiciens français, ait beaucoup songé à ce rayonnement international. Mais en fait il fut bien un chef d'école pour les pays étrangers et nous ne voyons pas de musicien dans toute notre histoire qui ait exercé sur la musique européenne de prise plus pénétrante et plus durable.

VI

La musique religieuse de Dumont à Lalande

Les historiens de la musique du XVIIe siècle s'étendent beaucoup sur le théâtre lyrique, ses premières aventures et ses amusantes péripéties — et nous venons nous-mêmes d'en parler abondamment. On ne saurait pour autant méconnaître que la musique de théâtre, et, d'une façon générale, la musique profane, n'aient joué qu'un rôle infime dans la vie de société si nous la comparons à la musique sacrée dont on faisait une énorme consommation. Que l'on songe aux interminables offices célébrés chaque jour dans ces milliers et ces milliers d'églises, de chapelles, d'abbayes, de monastères, de couvents qui couvraient alors la France... Que l'on évoque ces cérémonies où, par opposition au rigorisme des protestants, les fastes de la pompe catholique se déployaient dans tout leur éclat...

Il est d'opinion courante aujourd'hui de proclamer que la musique sacrée des XVIIe et XVIIIe siècles, si on l'oppose à la musique médiévale et aux polyphonies de la Renaissance, ne possède aucun caractère d'émotion religieuse. On la considère comme une musique théâtrale, emphatique et déclamatoire incapable de satisfaire les élans de mysticisme, ni même les besoins

d'une âme pieuse. Cette opinion ne durera sans doute pas — car rien ne change aussi vite que les appréciations ou les arguments de ce genre — mais elle est pour l'instant si bien ancrée qu'on veut à peine reconnaître un souci de spiritualité chez les maîtres qui n'étaient pourtant pas moins que leurs aînés pénétrés de la grandeur de leur mission lorsqu'ils servaient les besoins du culte et qui traduisaient musicalement des sentiments et des idées nourris du plus transcendant spiritualisme.

Peut-on oublier que le Grand Siècle fut un grand siècle mystique ? Comme l'a montré l'abbé Bremond dans son *Histoire du sentiment religieux en France*, c'est un des moments de l'histoire où les âmes ont été le plus tourmentées par le besoin de retraite, d'ascétisme, d'oraison et de vie unitive. Ce ne fut pas seulement un siècle de foi et d'unanimité dans la foi, mais un siècle d'exaltation de l'Amour divin. Jamais on ne vit se développer tant de congrégations contemplatives ou hospitalières, tant de couvents et de collèges destinés à l'enseignement ou à la prédication. A Paris, des quartiers nouveaux comme le faubourg Saint-Jacques, les Gobelins, la Croix-Rouge se trouvèrent en quelques années entièrement couverts de maisons fondées par des ordres réguliers. La poussée de ferveur religieuse était si puissante que ces ordres finissaient par vaincre toutes les prohibitions édictées par l'administration royale qu'inquiétait ce développement : ils avaient fini par absorber près d'un tiers de la Capitale.

Comment s'imaginer qu'un tel embrasement n'ait pas illuminé la musique qui est l'une des expressions les plus vivantes et les plus naturelles du sentiment religieux ?... En fait, nous voyons au contraire se faire jour des préoccupations qui tendent toutes à donner à la musique un rôle plus précis et plus efficace pour la

piété. C'est dans ce sens que de tous côtés viennent, sans révolution, mais par insinuations, des réformes destinées à tirer le chant hors des confusions de la polyphonie de façon à laisser un caractère plus intelligible au texte sacré; on va vers la monodie pour permettre de mieux nuancer la phrase, d'en rendre le sentiment plus intense et plus édifiant. Il n'est pas jusqu'au sévère abbé de Saint-Cyran qui ne recommande aux religieuses de Port-Royal d'articuler leurs cantiques afin que l'on puisse en saisir le sens.

L'évolution du style religieux français au cours du XVIIe siècle est donc caractérisée par l'abandon progressif de l'écriture polyphonique, de la fugue et du contrepoint en faveur d'un style harmonique qui se manifeste principalement par la mélodie accompagnée ou par le chœur. Cette évolution, répétons-le, était due au désir de créer une expression musicale plus profondément émouvante. C'est ainsi que La Viéville écrivait : « La musique d'église doit être expressive. La science de la musique d'église, plus que de la profane, n'est autre chose que la raison d'émouvoir vraiment et à propos ».

Il faut dire aussi que, lorsque la musique religieuse classique vint supplanter les formes de musique religieuse ancienne, celles-ci étaient tombées en complète désuétude. De toute évidence, il fallait autre chose.

Qu'était devenu le chant grégorien ?...

Le Concile de Trente n'avait rien spécifié à son sujet, mais il recommandait simplement que les chants exécutés à l'église fussent en accord avec la sainteté du lieu. Sous Grégoire XIII, on crut nécessaire de publier une nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains (1). Mais le rythme grégorien était bien oublié — et volontairement oublié; avec l'assentiment des papes, et dans le but de lui donner plus de

(1) Par Annibal Zoilo, en 1577.

valeur expressive, les chantres de Saint-Pierre lui faisaient subir des altérations redoutables; ils se permettaient les mêmes licences que se permirent à l'opéra les ténors et sopranistes italiens, décorant leurs chants de fioritures destinées à faire valoir leurs ressources vocales et leur virtuosité. L'influence des humanistes, dans leur désir de réformer l'accentuation, achèvera de perturber le style du plain-chant. Les livres de l'édition Médicéenne, publiés en 1614 et 1615, constituaient une véritable hérésie musicale (2). Même chez les Bénédictins, ces conservateurs de la musique grégorienne, le chant n'était pas moins défiguré (3). Enfin, le mal fut encore aggravé en France par les innovations liturgiques des gallicans (4).

On peut donc considérer qu'à l'avènement de Louis XIV le chant grégorien était fortement oblitéré (5). Il n'avait certes pas totalement disparu puisque nous

---

(2) Le directeur de cette édition, Raimondi, avait obtenu du pape Clément VIII un privilège pour l'impression de ces livres qui ne servirent qu'à tirer profit d'une invention d'imprimerie due à son ouvrier Leonardo Parasoli.

(3) La *Science pratique du plain-chant* par Pierre-Benoît de Jumilhac, moine bénédictin (1682), prouve que le contact avec le grégorien était bien perdu à cette date.

(4) Le chanoine René Aigrain écrit sur ce curieux sujet : « Lorsque la quasi-totalité des diocèses eurent abandonné pour des liturgies nouvelles le rite romain, les mélodies grégoriennes se trouvèrent naturellement écartées. — Quand un excellent musicien, Henri du Mont, croit composer des messes en plain-chant, il trouve, avec un certain accent d'archaïsme, des formules mélodiques dont plus d'une est vraiment belle; mais ni la modalité, ni le rythme, avec ses altérations, les sensibles et les valeurs marquées ne sont dans l'esprit du plain-chant; la mélodie elle-même est plus soulignée qu'il ne faudrait d'intentions « expressives », d'une expression qui n'est pas celle du plain-chant. » — René Aigrain, *La Musique religieuse*.

(5) Nous ne parlons pas et ne pouvons pas parler d'une authenticité d'interprétation du chant grégorien. La façon

savons que la messe du Sacre de Louis XV, pour des raisons de facilité, fut encore chantée en plain-chant. Mais, en pratique il était réservé le plus souvent aux offices des petites paroisses, tandis que dans les églises mondaines, les chapelles royales ou princières, c'est-à-dire là où une élite pouvait agir sur les transformations de l'art musical, il avait fait place à un reliquat de style polyphonique et à une musique chorale harmonique dérivée de l'art de la Renaissance. C'est ainsi qu'à Notre-Dame de Paris et à la Chapelle Royale de Louis XIII, qui donnaient le ton et guidaient la mode, des compositeurs comme Guédron et Eustache de Cauroy pratiquaient une musique qui imitait dans ses procédés celle de la Renaissance, mais qui restait totalement dépourvue d'invention et de vie. Ces chants n'égalaient en rien la splendeur des motets d'un Josquin des Prés ou d'un Roland de Lassus.

Nicolas Formé composa le premier (vers 1610) des pièces à double chœur, écrites à 8 voix, où dialoguaient, comme à Saint-Marc de Venise, des solistes et des masses chorales importantes qui s'unissaient dans des finales imposants, tandis qu'un style nouveau s'annonçait déjà avec Boësset qui se signala comme un

---

dont on doit l'exécuter est l'objet de nombreux débats; nous nous garderons bien d'entrer dans ces querelles dont la multiplicité même semble prouver qu'on ne peut s'appuyer sur des principes certains. Chacun possède sa vérité. L'interprétation de l'Institut Catholique diffère de celle de la Schola et, chez les Bénédictins même, Saint Wandrille s'oppose à Solesmes. Il est possible d'ailleurs — et, personnellement nous sommes très tentés de le croire, que rien de tout cela ne soit conforme aux exécutions originelles ; peut-être les moines du moyen-âge auraient-ils beaucoup de mal à reconnaître leur répertoire...

Nous introduisons cette digression pour fournir une petite excuse aux plain-chantistes bien intentionnés qui, au XVIIe siècle, malmenèrent le grégorien.

précurseur en composant des motets à une seule voix avec basse continue.

On pense que le méridional Bouzignac, élevé à la maîtrise de la cathédrale de Narbonne, avait été à l'école de Carissimi, car certaines de ses œuvres marquent une imitation très nette de l'auteur des *Histoires Sacrées*. Ayant d'abord écrit pour voix seules, il pratiqua ensuite les grands motets à double chœur, dans le genre de ceux de Formé.

On remarquera que le règne de Louis XIII, si fécond, si puissant, si riche en peintres, en architectes et en poètes de haut rang, n'a pas connu de très mémorables musiciens. Louis XIII aimait cependant profondément la musique. Si l'on en croit Castil Blaze, son plaisir, lorsqu'il ne pouvait aller à la chasse, était de composer des motets qu'il faisait exécuter ensuite dans sa Chapelle (6).

Le fait le plus important qui caractérise l'évolution de la musique religieuse vers sa forme classique, c'est incontestablement la transformation du motet polyphonique en motet à basse continue. Evolution lente,

---

(6) Castil Blaze nous donne l'ancien récit de la façon dont Louis XIII composa un *De Profundis* : « Il composa, pendant sa dernière maladie, un *De Profundis* que l'on chanta dans sa chambre au moment où il venait d'expirer. Quelques jours avant, il se trouva si bien qu'il commanda à Nielle d'en rendre grâces à Dieu en chantant un cantique de Godeau, sur l'air composé par Sa Majesté. Cambefort et Saint Martin s'étant mis de la partie, ils formèrent tous trois un concert vocal dans la ruelle du lit, le malade mêlant autant qu'il le pouvait sa voix à celles des concertants ». Louis XIII fut plus musicien qu'aucun de ses prédécesseurs. « Le feu Roi, dit Godeau, n'avait pas dédaigné d'employer la parfaite connaissance qu'il avait de ce bel art sur quatre de mes psaumes qui ont été imprimés, et les plus excellents maîtres ont admiré cette composition. » Le faux-bourdon sur ce *De Profundis* d'une admirable simplicité, est toujours en usage et se trouve dans la plupart des manuels de chant religieux édités en France.

presque insensible et que nous ne pouvons jalonner par aucune date précise puisqu'un Boësset écrivait déjà dans un style nettement harmonique tandis qu'un musicien de la valeur de Robert continuera à écrire des pièces en contrepoint jusqu'à la fin du siècle. Beaucoup de maîtres faisaient d'ailleurs usage en même temps des deux manières.

En fait, le contrepoint n'a jamais été répudié; mais, chez la plupart des compositeurs, il devient seulement l'un des éléments de la structure interne d'une nouvelle manière d'écrire. L'essentiel c'est de respecter le développement d'une phrase musicale et son contour mélodique; le contrepoint, lorsqu'on recourt à ses ressources bien connues, doit se plier au rôle secondaire qui lui est dévolu : il n'est plus que le serviteur d'une mélodie dont le dessin doit apparaître en relief, avec une ferme précision; on n'ignore rien de ses sécheresses, mais on ne les emploie que pour tisser une trame de fond, pour faire ressortir l'ondoiement des grandes lignes sur quoi se concentre toute l'attention.

Il semble bien que cette transformation ait eu pour cause, ou tout au moins pour adjuvant, le développement de l'orgue. Lorsque, par exemple, on exécutait à trois voix, pour une raison quelconque, des motets écrits pour cinq voix, on confiait à l'orgue les parties qui n'étaient pas chantées. On en vint tout naturellement à écrire ces parties spécialement pour l'orgue, puis notamment des parties graves, au-dessous du registre de la voix humaine, qui étoffaient le chant davantage.

A la base de ces changements, il y avait certainement aussi de vulgaires raisons de commodité. Il semble bien que les Français entretenaient de moins en moins de ces magnifiques ensembles vocaux qui formaient les prestigieuses maîtrises des siècles précédents. On chantait moins facilement qu'autrefois des

chœurs à multiples parties. Un art d'exécution plus individualiste était né. D'un côté, on manquait de groupes de chanteurs exercés ; de l'autre, il fallait satisfaire des virtuoses et des solistes habiles qui ne tenaient pas à être confondus dans la masse anonyme des choristes. Ajoutons encore que payer un ou deux chanteurs coûtait moins cher que d'entretenir un chœur à multiples parties. Il faut penser également que les fidèles étaient las du chant polyphonique, qui avait été compliqué à l'extrême, qui fonctionnait comme les rouages d'une mécanique, et n'apportait plus qu'une vieille routine à des oreilles éprises de nouveauté. La polyphonie médiévale ne subsistait plus que comme un vestige des temps gothiques abolis.

On prit donc l'habitude d'écrire pour un nombre de voix plus restreint et enfin pour une seule voix ; mais, dès que l'on descendait au-dessous de trois voix, il fallait se confier à l'orgue pour éviter une insupportable maigreur et pour compléter les accords : alors, notamment dans les basses, l'orgue apportait toutes les ressources de ses timbres et de sa puissance sonore. Et ceci ne constituait pas du tout comme on a trop tendance à le croire aujourd'hui, une régression (7).

Un musicien devait jouer, à ce grand tournant de la

---

(7) Henry Prunières y voit même un progrès : « Ce style harmonique que nous accusons aujourd'hui de monotonie et auquel nous préférons l'agencement industrieux des combinaisons contrapuntiques, était pourtant un progrès. Il mettait fin à l'insupportable bavardage des compositeurs sujets à la fugue classique et à leur malencontreuse habitude de parler sans cesse pour ne rien dire. Il permettait à la pensée musicale de se libérer des formes traditionnelles, de s'exprimer plus naturellement. Il substituait au langage convenu de la rhétorique sonore, un langage plus simple, plus touchant, plus humain. ». — Henry Prunières, *Lully*.

musique sacrée, un rôle de haute importance : l'œuvre de Henri du Mont peut être considérée comme la charnière qui joint le vieux style et le nouveau.

Débutant à Liège et à Maestricht vers les années 1625 à 1630, il fut l'un des derniers représentants du contrepoint franco-flamand et il pratiqua l'écriture horizontale, d'ailleurs avec beaucoup d'habileté, jusqu'à la fin de sa vie (1684). Mais, dès 1652, il composait des motets dans le nouveau style harmonique (8). Avec lui, nous pouvons suivre de façon précise le processus d'élaboration de la basse continue : on écrit d'abord pour un instrument la partie grave des accords résultant de la superposition des parties indépendantes du contrepoint ; puis, on harmonise cette base, on diminue le nombre des parties vocales jusqu'à les réduire à la simple mélodie... Ainsi naît le « style d'air », le style du solo harmonisé. Une évolution semblable s'était produite avec le madrigal et la chanson accompagnée au luth.

(8) Ainsi que l'a montré H. Quittard dans un intéressant ouvrage sur du Mont, celui-ci est pourtant loin d'être le premier à avoir écrit des notes à basse continue. Le fait que nous connaissons mieux son œuvre que celle de ses contemporains, parce que les hautes fonctions qu'il a occupées à la Cour de France lui ont permis de mettre en jeu ces travaux, n'implique point qu'il n'eût pas de prédécesseurs. Dès 1616, un ancien chantre de la Sixtine, chanoine de Sainte-Croix de Liége, Pierre Bonhomius, publiait des chants à basse continue. Onze ans plus tard, il faisait paraître un livre de motets, écrits de cinq à dix voix, dont le titre nous apprend qu'il avait ajouté une basse pour orgue. En 1625 paraissent les *Villanelles* à trois voix de Léonard de Hodimont, et, en 1630, du même auteur un recueil intitulé : « Sacré concertus *cum basso ad organum* ». Bien d'autres seraient à citer dans cette période de transition, comme Moulinier, Péchon, Jean Dromal, Gobert, Veillot, mais les bibliothèques sont pauvres en œuvres de ce genre, car celles-ci n'avaient pas la faveur de Ballard, qui jouissait, on le sait, de l'abusif privilège de l'édition musicale.

Du Mont est un musicien inégal mais qui déploie parfois ses ailes dans un style expressif de grande envergure. Ce sont pourtant ses messes où il a « arrangé » le plain-chant qui ont le plus contribué à assurer son renom dans la postérité. Trois sur six sont encore d'un usage courant dans les paroisses françaises. La première, dite : *Messe Royale* (9), a été écrite dans une curieuse tonalité, en ré mineur, deux sensibles.



La sixième messe, la plus chantée aujourd'hui, surtout dans les campagnes, est assez plate ; c'est sans doute la deuxième — la moins connue — qui est cependant la plus digne d'intérêt.

Ces messes de du Mont, que les musicologues tiennent évidemment en piètre estime, ont singulièrement desservi la mémoire de leur auteur ; c'est beaucoup à cause d'elles et de leur popularité outrancière qu'on ne prête pas l'attention qu'elle mérite à la partie de son œuvre la plus intéressante et la plus digne.

Les motets de du Mont sont autrement riches et nous permettent d'assister à l'élaboration du nouveau style. On comparera dans ce sens avec le plus grand intérêt l'*Ave Gemma virginum* pour quatre voix mixtes soutenues par une basse chiffrée (donc destinées à être harmonisées) avec une œuvre comme le *Dialogus de anima* qui annonce déjà par son écriture et par le sens

---

(9) Le texte original de la *Messe Royale* de du Mont a été publié dans le *Manuel Paroissial* de A. Gastoué. On constatera quelle étonnante déformation on lui a fait subir par la suite. Cette messe est à présent transposée dans le premier mode; elle est chantée avec le matériel tonal de ré mineur sans sensible.

tragique qui l'anime les magnificences de la cantate et de l'oratorio : un court prélude orchestral situe l'auditeur dans l'ambiance recherchée lorsque s'élève un émouvant duo entre le ténor (le pécheur) et la basse (Dieu), qui ne le cède en rien aux morceaux les plus dramatiques des opéras de Lully :



Médition H. Quittard. Mercure de France.

Il n'y a d'ailleurs pas chez du Mont d'acheminement régulier vers un style musical déterminé. C'était un esprit souple, fort cultivé, connaissant admirablement son métier et qui pratiquait, sans idée préconçue, ce qui lui semblait propre à satisfaire les fidèles, le clergé ou le Roi. C'est ainsi que les *Cantica sacra* (1652) offrent une grande diversité, tant par le nombre de parties vocales que par le rôle de l'instrumentation.

La basse continue n'y intervient souvent que pour jouer un rôle harmonique extrêmement réduit. Les « Meslanges » (de musique profane) écrits cinq ans plus tard marquent un retour vers un style antérieur, tandis que les « Airs à quatre parties », qui datent de 1683, s'orientent plus nettement vers la forme mélodique. Si l'écriture des *Motets dialogués*, un peu postérieurs, est pour l'analyste, au point de vue historique et technique, du plus grand intérêt (10), ce sont ses *Grands Motets* écrits pour la Chapelle Royale, et imprimés « par exprès commandement de Sa Majesté », qui marquent vraiment l'épanouissement de son art. Il a abandonné les textes latins des fournisseurs attitrés, comme l'était Perrin, pour composer sur des textes liturgiques, comme Lalande fera après lui. Ces pièces sont écrites pour petit chœur de solistes et grand chœur — chacun à cinq voix, s'unissant dans les *tutti* — accompagnés par le quintette des violons (pardessus

(10) H. Quittard écrit à leur sujet : « Il (le style musical) diffère grandement de celui des *Cantica*. Dans le dialogue toute trace d'imitation contrapuntique a disparu d'une voix à l'autre, mais la forme de la mélodie se trouve encore complètement modifiée. Sans être encore nulle part de véritables récitatifs, c'est-à-dire la notation en intervalles réguliers de la flottante cantilène du discours, ces thèmes ne sauraient déjà plus s'isoler du texte. Ils en épousent le contour en suivant la marche. Le musicien, s'il ne s'est guère préoccupé de reproduire les inflexions de la voix déclamée, en a du moins fidèlement marqué les interruptions et les repos. De fréquents silences coupent le chant en brèves périodes, artifice très rarement employé au cours des thèmes traités en style figuré. La mélodie prend une allure plus souple et plus flexible. Beaucoup plus riche en successions chromatiques, soit au chant, soit à la basse, elle ne s'interdit même plus certains intervalles irréguliers par les règles de la composition stricte. Ces dissonances expressives lui serviront à mettre en relief un mot plus important, à souligner une nuance de sentiment particulièrement pathétique. »

de viole, quinton, viole de bras, violon ténor, viole de gambe) et l'orgue. Elles débutent par un court prélude symphonique approprié à l'esprit du texte que l'on va entendre. Lorsque les instruments accompagnent le grand chœur, ils ne font qu'en doubler la voix. C'est, écrit H. Quittard, « le dernier souvenir » de la doublure instrumentale des chanteurs, habituel au temps de la polyphonie classique.

Comme tous ses contemporains, du Mont, pour le doublement des parties, suit la règle commune des transpositions imposées par la nature et l'étendue des instruments. Mais, de ces arrangements nécessaires va naître l'idée d'une disposition originale, singulièrement développée plus tard en l'œuvre de ses successeurs. Les deux dessins de violons de l'orchestre se séparent. Tandis que les premiers doublent les soprani du chœur, les seconds s'essaient à esquisser au travers de l'harmonie un contrepoint indépendant, évoluant en toute liberté sans plus s'assujettir à aucune partie vocale. Etablie au-dessus des premiers violons et des soprani, ou bien s'entrecroisant avec eux, cette partie nouvelle, par le dessin et le rythme, cherche à se distinguer des autres.

Ces grands motets, d'une si grande variété d'écriture, toujours bien adaptés aux situations et aux effets recherchés, ont permis à du Mont de s'exprimer en accents d'une mâle vigueur. Lorsque la voix du soliste s'élève, après que se sont éteints les chœurs, dans une déclamation très proche de la parole humaine, il lui arrive d'atteindre au véritable pathétique.

Ce sont à peu près exactement les mêmes moyens que nous trouverons un peu plus tard pratiqués et développés par Lalande avec plus d'invention, plus de puissance et quelques larges coups d'ailes qui l'élèveront fort au-dessus de son talentueux prédécesseur.

La musique religieuse, comme la musique profane

fut très influencée par les décisions personnelles de Louis XIV. Le souverain tenait à conférer aux offices de la Chapelle Royale une pompe revêtue du maximum de solennité et d'éclat. C'est pourquoi il favorisa l'introduction de l'orchestre et des voix féminines dans le sanctuaire, ce qui devait conduire au style symphonique et vocal d'allure théâtrale, aboutir aussi à consacrer l'usage (qui subsiste encore) de célébrer une messe basse au cours de laquelle étaient chantées des pièces qui gardaient leur indépendance musicale au lieu de chanter l'office lui-même.

Pour le style nouveau, il fallut créer ce vaste répertoire versaillais d'une richesse singulière, abandonné et oublié à la Révolution, mal exploré encore, mais qui, par son abondance et sa qualité, fut sans doute le plus important de la chrétienté après celui de Saint-Pierre de Rome (11).

La musique classique à grand chœur ou à double chœur avec soli, orgue et orchestre, a donc eu pour berceau les Chapelles royales. Lorsque nous voulons

---

(11) Depuis une quarantaine d'années des musicologues français comme Bordes, Vincent d'Indy, Quittard, Letocart, Raugel, Cellier, l'abbé Delporte, H. Sarlit, Georges Renard se sont attachés à les transcrire, à les faire entendre et à en donner des rééditions. Parmi les pièces les plus remarquables qu'il nous ait été donné d'admirer, nous citerons : les *Cantica Sacra* de du Mont, le *Miserere*, le *Te Deum* et le *De Profundis* de Lully, le *Magnificat* de Blanchard, le *Confitebor tibi Domine* de Bernier, le *Motet de Sainte Suzanne* de François Couperin, le *Dialogus de anima* de du Mont, le *Dixit Dominus*, le *Te Deum* et le *De Profundis* de Lalande, le *Te Deum* de Campra et celui de Colin de Blamont, des *Motets* de Nivers, de Lalouette et M.-A. Charpentier. Des sociétés attachées à défendre la musique ancienne, au premier rang desquelles il faut citer la Société des Concerts de Versailles, ont contribué à ces résurrections en faisant jouer ces œuvres dans le cadre même où elles avaient été autrefois entendues.

évoquer ces splendeurs passées, rappelons-nous que le château de Versailles eut successivement quatre chapelles de plus en plus grandes. L'avant-dernière occupait le péristyle de la cour du Nord. Elle servit de 1682 à 1710. C'est à cette date seulement que fut entreprise, par Robert de Cotte, sur des plans de Mansart, la construction de ce chef-d'œuvre de mesure, de grâce et d'harmonie que nous voyons aujourd'hui. Par l'organisation de ses tribunes disposées en amphithéâtre, c'est une véritable salle de concert ; au-dessus du Maître-Autel, un orgue à quatre claviers de trente-six jeux (12) est encadré de deux rangs de gradins destinés à quatre-vingt-dix choristes, devant lesquels pouvaient se placer dix-neuf symphonistes, les solistes et le sous-maître dirigeant l'exécution (13). Les paroisses royales de Notre-Dame de Versailles, Saint-Germain l'Auxerrois et de grandes églises de Paris, Saint-Jean-en-Grève, Saint-Louis des Jésuites, Saint-Paul, Saint-Jacques-la-Boucherie, répétaient pour le public les œuvres jouées à la chapelle royale et composées par les musiciens qui y servaient par quartiers (trimestres), et qui, le reste de l'année, devenaient titulaires de leurs orgues. Les tribunes des grandes orgues de Saint-Paul-Saint-Louis (anciennement Saint-Louis des Jésuites), ou de Saint-Louis des Invalides, prouvent le souci de ménager la place utile à des chœurs et à des instrumentistes nombreux. Ainsi, la musique créée à la Cour ne tardait-elle pas à se répandre à la Ville.

---

(12) Cet orgue construit par Robert Clicquot et Tribuot en 1710 fut remplacé en 1871 puis reconstruit par Gonzalès en 1936 d'après des documents retrouvés par N. Norbert-Dufourcq. (Cf. Appendice V).

(13) Un plan aquarellé se trouve à la Bibliothèque de Versailles qui indique de façon très précise l'emplacement réservé à chacun des musiciens.

Tous les jours, on célèbre une grand'messe en musique à la Chapelle. Comme le répertoire était fréquemment renouvelé, on conçoit que le service était très difficile à remplir ; aussi, les choristes étaient-ils doublés, tandis que les quatre sous-maîtres de Chapelle servaient chaque trimestre de l'année par roulement.

La plupart des œuvres étaient écrites pour cinq parties : dessus, haute-contre, taille, concordant et basse (la partie de dessus étant généralement tenue par des castrats italiens) (14). L'importance, la longueur et la complexité des nouveaux motets, leur élégance contrastée donnaient aux offices un caractère particulièrement musical.

A l'origine du style religieux de l'Ecole de Versailles nous trouvons encore Lully. Toujours désireux de servir les goûts du roi, il s'attachait à écrire des motets et des grands psaumes à huit ou dix voix en doubles chœurs destinés à produire des effets tels qu'on n'en avait jamais entendu dans les églises françaises (15). Des maîtres comme Gobert ou Veillot avaient déjà composé des œuvres du même genre, mais Lully, une fois encore magnifique adaptateur, les enrichit en y adjoignant un véritable orchestre d'opéra. Il fragmenta ses compositions de façon à en tirer des

---

(14) « A la messe du Roi on exécute ordinairement trois motets, l'un assez long, qui dure depuis le commencement jusqu'à l'Elévation, c'est-à-dire, environ un quart d'heure, un autre à l'Elévation, plus simple et plus court, dit par deux ou trois voix choisies, lequel va jusqu'à la Postcommunion; et pour finir le *Domine salvum fac regem* avec tout le chœur. Tel est le programme de tous les jours. » — H. Quittard.

(15) Les voix étaient ainsi réparties : *Petit chœur* à quatre voix mixtes confiées à des solistes; *Grand chœur* à grand effectif également à quatre voix mixtes — ou bien chacun des deux groupes à cinq voix.

morceaux isolés d'une grande variété et à faire suivre dans un enchaînement qui évitait toute monotonie les récits, les airs, les trios, les chœurs appuyés sur la basse continue de l'orgue et sur les instruments concertants. Il n'est pas douteux qu'il connaissait l'œuvre de Carissimi dont il imite les larges effets vocaux et instrumentaux. Il s'attache à se dépouiller de la vieille rhétorique pour édifier de hautes constructions d'harmonies verticales sur basse chiffrée qui surprennent et enthousiasment les auditeurs par l'éclat de leur sonorité. Jusque là, les violons, considérés plutôt comme des instruments de plein air, n'étaient pas entrés à l'église ; non seulement il les fait concourir aux solennités ecclésiastiques, mais il appelle à lui tout l'orchestre et dans son *Te Deum*, écrit en 1677, il introduit des timbales et des trompettes à l'orchestre, obtenant ainsi des contrastes sonores d'une admirable puissance (16).

On a dit qu'il faisait entendre à l'église la même musique qu'au théâtre. C'est sans doute le recul du temps et une incomplète perception de son œuvre qui peuvent le laisser croire, car ses contemporains ne s'y trompaient point ; et lui-même était bien persuadé qu'il écrivait tout autrement pour les vêpres de Dieu que pour celles du diable ; il n'admettait pas qu'on transportât dans le temple sa musique de théâtre et, entendant un jour une transcription d'opéra faite dans ce but à son insu, il dit à haute voix : « Seigneur, pardonnez-moi, je n'avais point fait cela pour Vous !... » D'ailleurs, le reproche ne tient guère, puisque Lully avait écrit pour l'église avant d'écrire pour le théâtre (17).

---

(16) Le *Plaude lætare* fut composé pour le baptême du Dauphin en 1668 et l'admirable *Miserere* passe pour être antérieur à 1664.

(17) A côté de la « grande musique » composée sur les

Le vieux du Mont et Robert, sous-maîtres de la Chapelle, trop attachés aux anciens usages pour le

---

textes sacrés, nous devons au moins mentionner ces compositions d'un emploi si courant que sont les cantiques en langue vulgaire. A l'époque classique, la plupart de leurs auteurs n'ont pas fait autre chose que d'adapter des paroles sur des airs connus (ce qu'on nommait « parodie ») des airs de chasse, des chansons bachiques ou des chansons d'amour. Trois « paroliers » devaient exercer leur talent avec un singulier bonheur : le Bienheureux Grignon de Montfort, fondateur de la Compagnie de Marie, le R.P. Sandret (Jésuite) et Pellegrin, qui était en même temps grand librettiste d'opéras. Leur répertoire se répandit partout en France où il n'a cessé d'être chanté depuis lors. « Il forme encore, nous dit A. Gastoué, la moitié des œuvres incluses dans les recueils populaires de cantiques. » — (A. Gastoué. *Le Cantique populaire en France.*)

Il convient de signaler toutefois que trop souvent les accompagnements écrits pour ces recueils modernes écrasent et travestissent la mélodie originelle.

Quelques exceptions furent faites à ces travaux d'adaptation : « Aux environs de 1695 on a mis en musique les quatre seuls cantiques de Racine qu'il ait écrits pour être ainsi traités : mais dans une forme non destinée à l'exécution chorale de la foule. — « Il n'y a presque point de compositeur un peu célèbre — écrit Colasse à Mme de Maintenon — qui n'ait cru devoir exercer son génie sur les mêmes paroles ». Mais ce génie n'a su, la plupart du temps, que se traduire en duos, trios et chœurs coupés de symphonies par plusieurs instruments; ces cantiques sont des cantates. Cependant il faut accorder une mention spéciale à trois de ces œuvres spécialement composées par J.-B. Moreau — l'auteur des intermèdes d'*Esther* et d'*Athalie* pour Louis XIV, qui aimait à se les faire chanter par ce musicien, et voulut longtemps les garder pour lui seul. Il se rendit tout de même, à la longue, à la prière de « Messeigneurs les princes » et autorisa l'édition, particulièrement en vue de sa fondation de Saint-Cyr ». — A. Gastoué. *Op. cit.*

J.-B. Moreau a mis en musique pour une voix et basse chiffrée les trois premiers des quatre Cantiques Spirituels de Racine, dont le premier au moins : « *Le pain que je vous propose...* » est un pur chef-d'œuvre. Lalande a écrit pour deux voix de femme la musique du quatrième.

suivre et pour obéir au roi dans ces innovations, demandèrent leur retraite : ils l'obtinrent en 1683.

La véritable raison du départ de du Mont et Robert tint surtout au fait que Louis XIV était las d'entendre chanter faux les parties de *superius* et d'*altus*, confiées à un curieux mélange de castrats italiens, de sopranistes français chantant en fausset et d'enfants (Pages de la Musique du Roi). Le roi désirant les voir remplacer par des femmes, c'est le jeune et remuant Lully qui s'employa à réaliser ce changement insolite.

Un élève et collaborateur de Lully, Jean-François Lallouette, congédié par son maître pour avoir eu la témérité de répondre qu'il avait participé à l'élaboration d'*Isis* (18), se consacra ensuite à la musique sacrée. Après avoir été maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, il tint cet emploi à Saint-Germain-l'Auxerrois, puis à Notre-Dame. En dehors de sa messe *Veritas*, qui contient notamment un *Sanctus* d'une admirable ampleur, il a composé un grand nombre de motets où se reflètent également l'influence de Lully et celle de Carissimi — qui s'exerçait probablement sur lui par l'intermédiaire de l'œuvre de Charpentier.

Ce sont également les deux styles que nous retrouvons chez Nicolas Bernier — bien que Lecerf de la Viéville lui reproche amèrement d'avoir marqué ses duos et ses trios « au coin de l'Italie ». A vrai dire, nous saisissons assez mal aujourd'hui ces distinguos : c'est ainsi que les motets de Campra, pour lesquels la

---

(18) Lully, toujours pressé, employait Lallouette comme secrétaire et le chargeait de compléter ses compositions dont il n'écrivait généralement que les parties de dessus et de basses. Il paraît en effet peu vraisemblable que son maître ait toléré d'un de ses collaborateurs une part de véritable invention. Lallouette quitta donc Lully en 1677 et fut remplacé par Colasse.

Viéville professe une admiration sans bornes, nous paraissent tout autant entachés d'italianisme et même davantage que ceux de Bernier (19).

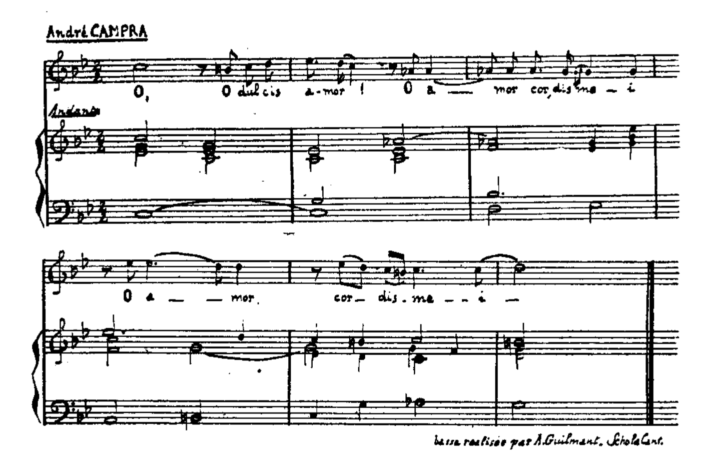
Celui-ci, qui fut Maître de musique à Sceaux avant de remplir une place de sous-maître de la Chapelle royale, était considéré à juste titre comme l'un des plus habiles compositeurs de son temps. Des psaumes comme le *Miserere mei* ou le *Confitebor tibi Domine* possèdent une carrure et reflètent une élévation de pensée qui nous font penser à Bach. Il fut surtout un pédagogue renommé et a formé toute une génération de compositeurs.

Les motets de Campra qui fut, comme Lallouette, maître de chapelle à Notre-Dame — avant de se consacrer à la musique de théâtre (20) — sont imprégnés d'un charme mélodique qui laisse prévoir les grâces répandues dans l'*Europe galante :*

---

(19) « Il s'était démis, un an avant sa mort, de la conduite et de l'éducation des Pages de la Chapelle, dont il avait été chargé après le décès de M. de Lalande. Qui mieux que M. Bernier méritait cette confiance ? Outre le talent particulier qu'il avait d'enseigner la jeunesse, jamais homme dans le monde n'a mis, comme lui, autant de zèle, d'assiduité et d'application à donner de savantes leçons. Avant et pendant tout le temps qu'il fut sous-maître, sa maison était une école publique et gratuite; il suffisait que l'on parût désireux d'apprendre pour qu'il s'y prêtât avec le plus grand soin. Au milieu d'un repas et de la meilleure compagnie, il tirait sa montre, l'heure de ses leçons approchait, aucun plaisir ne pouvait le retenir, il volait à ses écoles. Aussi il serait bien difficile, pour ne pas dire impossible, d'en trouver un seul parmi eux, qui soit sorti de ses mains sans être compositeur ». — *Etat actuel de la Musique du Roy et des Trois Spectacles de Paris.* 1773.

(20) La Viéville n'a cessé de regretter que Campra ait négligé la musique religieuse pour la musique profane. « ...Si le malheureux garçon, écrit-il, n'avait point déserté l'église pour aller servir l'opéra, je pense que l'Italie aurait peine à tenir contre nous ». — Lecerf de la Viéville. *Op. cit.*



La partie instrumentale y est développée avec un goût et parfois une puissance qui le placent parmi les maîtres de la musique religieuse. D'ailleurs, Campra n'abandonna jamais l'église. En 1720, il publiait le cinquième livre de ses « Motets à une, deux et trois voix avec et sans symphonie », et c'est en 1737 qu'il fit paraître ses Psaumes à grand chœur écrits pour la Chapelle royale.

Son condisciple Jean Gilles avait à la même époque étendu sa réputation dans toutes les provinces du Languedoc et de Provence. Mort à trente-cinq ans, il ne donna sans doute pas sa mesure ; sa *Messe des Morts* fut longtemps fort admirée et resta en telle estime près des connaisseurs qu'elle fut choisie pour être exécutée soixante ans plus tard à l'enterrement de Rameau.

Quel que soit l'intérêt de ces maîtres, ils n'apparaissent cependant que bien secondaires si nous les comparons à un musicien qui les domine tous de très haut par la richesse de ses moyens d'expression et par

l'ampleur de son génie. Que l'œuvre et même le nom de Michel-Richard de Lalande soient si méconnus aujourd'hui, c'est une de ces injustices profondes, comme nous en trouvons tout au long de l'histoire des idées ; les réputations s'épanouissent, meurent et renaissent à travers les siècles ; ces courbes de la gloire et de ses déchéances nous renseignent de façon très frappante sur les mouvements et les caprices du goût public et nous font suivre la courbe de ces curieuses évolutions, toutes en retours imprévus, du concept d'art à travers les générations.

La gloire de Lalande a rempli le monde musical jusqu'à la fin du XVIIIe siècle — c'est-à-dire toute la période qui fait l'objet de notre étude ; l'indifférence des générations qui suivirent pour la musique religieuse en général et pour celle de l'époque classique en particulier devait contribuer à l'obscurcir sinon à l'éteindre et le mouvement récent qui a contribué à faire revivre dans les esprits et dans les cœurs la musique dite « ancienne » ne lui a pas encore rendu sa véritable place de musicien religieux qui doit être incontestablement la première (21).

La personne et la vie de Lalande paraissent bien grises, il est vrai, et de faible relief ; il semble que pour succéder au turbulent Lully, son aîné d'un quart de siècle, il fallait par contraste cette modestie, cette sagesse, cette réserve, ce sérieux. Né pauvre, quinzième enfant d'un modeste tailleur, Lalande s'éleva

---

(21) Aucun travail complet n'a été fait sur l'œuvre de Lalande. André Texier préparait un ouvrage sur le musicien que la mort est venue interrompre. Son œuvre, aussi rarement jouée à l'église qu'au concert, a bénéficié récemment de quelques remarquables exécutions données par la Société des Concerts de Versailles (*Beati omnes; De Profundis*). M. Alexandre Cellier s'est attaché à des révisions de textes d'un grand intérêt.

peu à peu, sans bruit et sans intrigues, et finit par cumuler les plus hautes charges musicales du royaume. Son cas est peut-être celui qui illustre de la façon la plus frappante ce don extraordinaire de discernement et presque de divination que possédait Louis XIV lorsqu'il s'agissait de reconnaître la qualité humaine dans tous les ordres de l'activité intellectuelle. Pour être moins connue que celle d'un Colbert, d'un Le Nôtre ou d'un Racine, l'ascension de Lalande n'en est pas moins fort caractéristique : elle est toute due à la volonté royale. Le turbulent et libertin Lully avait été favorisé pour monter des ballets ou des représentations théâtrales ; le roi va s'adresser pour sa chapelle à un obscur organiste, à un homme religieux, rigoureux et d'une impeccable dignité ; et celui qu'il fera maître de la Chapelle Royale deviendra le grand maître de la musique sacrée de son temps. Il y a quelque chose d'assez extraordinaire dans cette faveur constante que le monarque ne cessa de lui témoigner. S'il avait favorisé Lully — dont les mœurs lui faisaient horreur — c'était par nécessité : il n'avait vraiment personne à lui opposer ; mais pour Lalande, c'était par véritable amitié ; le musicien fut peut-être le seul homme, avec le jardinier Le Nôtre, si franc et si digne lui aussi, à bénéficier de cette cordialité simple et détendue à laquelle le souverain se laissait si rarement aller, même avec les membres de sa famille.

Professeur de clavecin, Lalande devient valet de chambre du duc de Noailles et celui-ci le recommande à Louis XIV. A la démission de Robert et de du Mont (1683), le roi est seul juge du concours établi pour les remplacer. Parmi de nombreux concurrents venus de toute la France, c'est Lalande qu'il choisit, de propos délibéré. Il le fait travailler habituellement aux Petites Galeries du château pour lui donner ses

directives (22). C'est alors que la chapelle retentit des premiers grands motets pour chœurs et orchestre qui saisissent par leur dramatique puissance et qui deviendront des modèles pour toutes les cours de l'Europe. Louis XIV avait voulu un opéra français, et il avait découvert Lully ; il veut alors un renouveau de la musique religieuse française : il découvre Lalande (23).

Les fils de Lully étant personnages sans intérêt, Lalande prend la charge de Surintendant de la Musique — Louis XIV lui ayant fourni les fonds qui lui permettent de l'acheter — puis les deux charges de Maître de la musique de chambre, celle de Compositeur de la Musique de Chambre, celle de Compositeur de la Chapelle, cependant qu'il reprend successivement les quatre quartiers de Maître de la Chapelle. Il cumule donc toutes les fonctions...

Lalande n'est pas un imitateur de Lully. Il a particulièrement subi l'influence de du Mont et, par là, il rejoint les maîtres du style polyphonique. Plus

---

(22) On a remarqué que le « règne » de Lalande avait à peu près coïncidé avec celui de Mme de Maintenon, c'est-à-dire avec le moment où le roi sacrifiait les plaisirs du monde et se laissait de plus en plus gagner par l'esprit de piété et de dévotion.

(23) Cette question de l'intervention personnelle de Louis XIV dans l'œuvre de Lalande a fait l'objet de controverses. Si nous nous reportons à la Préface des Motets de Lalande publiés après sa mort, nous trouvons dans le *Discours sur la vie et les œuvres de M.-R. de Lalande* rédigé par Tannevot, le passage suivant : « Sa Majesté alors lui faisait composer de petites Musiques françaises qu'Elle venait examiner elle-même plusieurs fois par jour et qu'Elle lui faisait retoucher jusqu'à ce qu'elle en fût contente. » Et le préfacier ajoute : « On laisse à juger combien l'avantage de travailler ainsi sous les yeux du Roi est capable d'ouvrir le génie et de porter à l'étude un sujet qui y était de lui-même déjà si adonné. »

exactement, son œuvre, construite sur les formes nouvelles et les bases harmoniques nouvellement données au motet classique, possède la robuste assise sonore de l'écriture verticale, enrichie par un jeu savant de lignes contrapuntiques. Son art a scellé l'alliance des deux styles. Son récit suit le texte avec souplesse et précision, traduisant toutes les nuances du sentiment par les plus discrètes variations de l'inflexion vocale, tandis que les ornements, distribués avec un goût parfait, ne viennent jamais contrarier le cours de l'expression dramatique : celle-ci se développe en un cours sinueux, ample ou alerte, fervent, parfois rempli d'émotion mystique, et parfois débordant de joie triomphale.

Il sait tirer de puissants effets de ses doubles chœurs, qui, indépendants ou associés, soutenus par les instruments et la basse continue de l'orgue, s'étalent avec une véritable magnificence. Des contrastes, des alternances de mouvement, une grande variété des moyens d'expression donnent à l'œuvre un intérêt constamment renouvelé, dont l'admirable *De Profundis* peut fournir un remarquable exemple. C'est une suite continuelle d'inventions et de trouvailles, depuis la poignante introduction où la flûte solo prend un accent d'infinie tristesse jusqu'aux développements en contrepoint du *Requiem* qui s'amplifient dans un mouvement d'une incomparable grandeur (24).

---

(24) Dans sa lettre qui suit la préface aux œuvres de Lalande, Colin de Blamont écrit un éloge du maître dont nous extrayons les passages suivants : « Le grand mérite de M. R. Lalande consistait dans un merveilleux tour de chant, un précieux choix d'harmonie, une noble expression, faisant toujours valoir les paroles en rendant le sens véritable, le majestueux et le saint enthousiasme du Prophète. Plus amateur de sublime et de grandes idées que d'un travail servile et pénible qui fatigue plus souvent l'esprit de

L'écriture de Lalande est sans doute la plus riche qui ait été pratiquée à son époque. Solidement bâtie d'une forte charpente — sans avoir la lourdeur que nous trouvons parfois chez Lully — elle se revêt de traits qui ne paraissent jamais extérieurs, mais incorporés naturellement au développement de l'œuvre même. Elle ne craint pas les hardiesses harmoniques et en tire parfois des effets saisissants.

Lalande ne se disperse point dans une profusion mélodique ; il choisit le motif simple et précis, qu'il développe, qu'il reprend, qu'il agrandit et magnifie dans un style imposant qui préfigure celui de Hændel. L'influence qu'il eut sur ce dernier est d'ailleurs manifeste, probablement beaucoup plus importante que ne le fut celle de Lully (25) ; l'impression que l'on

---

l'auditeur qu'il ne le satisfait... Ici savant et profond, là simple et naturel, il faisait toute son étude à toucher l'âme par la richesse de l'expression et des vives peintures et à délasser l'esprit par des agréments de la variété, non seulement dans le merveilleux contraste de ses morceaux mais dans les morceaux mêmes qu'il traitait ; ce qu'il est aisé de voir par le disparate ingénieux dont il ornait ses ouvrages.

« Les qualités que ce grand génie possédait encore à un degré éminent étaient la combinaison, la précision, la juste proportion de ses morceaux, et la gradation sans pareille des beautés de chacun de ses Récits, Duos et autres où l'esprit et le cœur sont également intéressés. Son attention la plus singulière avait pour but la netteté de ses sujets et de les cacher aux yeux et à l'esprit par le charme de sa simplicité, l'excès de son travail. C'est ce que l'on peut appeler la vraie magie de l'Art. »

(25) Il semble que, lorsqu'ils ont pu le connaître, les compositeurs allemands de musique religieuse ont reçu de Lalande une influence assez profonde, si obnubilés toutefois qu'ils aient été par le style à l'italienne. Un amusant exemple de fanatisme italianophile nous est donné par le président de Brosses dans une lettre datée de 1740. Il venait de rencontrer à Venise le compositeur Hasse, qui s'était établi dans cette ville où ses opéras, traités à la manière de son maître Scarlatti, connaissaient le succès. « Vous

retire à l'audition des Grands Motets, cet habile maniement des voix, cette intense musicalité qui se manifeste dans une architecture rigoureusement équilibrée et sans monotonie, ce grand style enfin, sobre et plein d'élans, orné sans surabondance, en si parfaite harmonie avec les subtiles et somptueuses ordonnances de l'art versaillais, sont très proches, surtout dans leurs parties chorales, des grands oratorios hændeliens.





ignorez, lui dit de Brosses, que nous avons un Lalande, supérieur pour la musique d'église à tous vos compositeurs en même genre ». Là-dessus je vis mon bonhomme prêt à suffoquer de colère contre Lalande : il tenait déjà du chromatique, et, si la Faustine, sa femme, ne s'était mise entre nous deux, il m'allait happer avec une double croche et m'accabler de dièses. »

On retiendra que l'opinion du président sur la supériorité de Lalande était courante en France au XVIII[e] siècle.



Nous ne devons pas oublier enfin, si nous voulons situer à sa vraie place l'œuvre religieuse de Lalande dans l'histoire de la musique française, qu'elle fut certainement la plus jouée pendant plus d'un siècle. Il n'était pas une audition du « Concert spirituel » (fondé en 1720), qui n'en eût au moins une pièce inscrite à son programme. Elle constitua le plus riche ré-



pertoire de toutes les églises qui possédaient un chœur de quelque importance et jusqu'au milieu du siècle dernier, les maîtrises de province qui continuaient à vivre sur leurs fonds traditionnels lui gardèrent leur faveur (26).

---

(26) Nous parlons d'autre part (p. 194) de la musique profane de Lalande. Sans jouer, de beaucoup, un rôle aussi

La Chapelle de Versailles était évidemment le centre où s'élaborait et d'où rayonnait cette musique si bien faite pour servir le prestige du Roi-Soleil. Mais nous avons vu que les œuvres, écrites d'abord pour la Chapelle, ne tardaient pas à être jouées dans les églises qui possédaient les moyens matériels nécessaires pour assurer leur audition. Pour moins exciter l'opinion que la musique du théâtre, pour être moins la proie des discussions publiques, la musique religieuse n'en était pas moins l'objet de vives passions ; nous retrouvons à son propos les mêmes contestations et les mêmes controverses qu'au sujet de l'opéra ; les goûts italiens et les goûts français s'affrontaient et avaient chacun leurs partisans ; c'est ainsi que le compositeur italien Paolo Lorenzani, venu en 1678 à la Cour de France, où il fit chanter des motets d'une aimable élégance, se trouvera en butte à d'âpres discussions. Naturellement, Marc-Antoine Charpentier était de ses fervents défenseurs ; le parti des italianisants se retrouvait aux concerts de l'église Saint-André-des-Arcs, dont le curé, l'abbé Mathieu, accueillait avec la plus partiale faveur tout ce qui venait d'outre-Mont.

Les concerts spirituels étaient d'ailleurs nombreux à Paris aussi bien que dans les grandes villes de province, et fort suivis. Pour les cérémonies solennelles, et pour les circonstances exceptionnelles, des effectifs considérables prenaient part à ces manifestations et il n'était pas rare d'entendre des œuvres dont l'exécution était confiée à cent ou même deux cents choristes et instrumentistes. Ceux qui désiraient écouter des musiques d'un caractère moins éclatant se rendaient

---

important que sa musique religieuse, celle-ci n'en fut pas moins associée à un grand nombre de cérémonies de la Cour.

dans des couvents pour entendre la voix pure des religieuses. Les Samedis du couvent de l'Assomption, les Ténèbres du Vendredi-Saint à l'abbaye de Longchamp étaient renommés dans tout Paris. Le nouveau style musical n'avait pas tardé à franchir les clôtures conventuelles ; moines et moniales cherchaient de plus en plus à chanter leurs prières sur des textes de compositeurs « modernes ».

VII

Les successeurs de Lully

Il faut arriver à Wagner pour rencontrer une influence comparable (bien que moins totale et de beaucoup plus courte durée) à celle de Lully, une telle prise sur les musiciens et sur le public. Son œuvre passait pour intangible et il n'était pas un Français qui songeât à la discuter. Tandis que peintres et sculpteurs se référaient aux antiques et aux maîtres de la Renaissance italienne, tandis que les architectes érigeaient en dogme les principes de Vitruve, c'est une dogmatique lullyste qui s'imposa aux compositeurs et aux mélomanes : personne, même parmi les ennemis personnels du Florentin, ou parmi les adversaires des formes d'art qu'il avait magnifiées, n'osait contester qu'il fût arrivé à une sorte de perfection.

Lorsque survint sa mort inattendue, pas un musicien, sachant l'inutilité de s'essayer à écrire pour le théâtre, puisque le Surintendant l'avait entièrement accaparé, ne se trouvait prêt à le remplacer. Sa lourde succession restait en déshérence : son gendre, Francine, qui lui succéda en nom, n'avait aucune des qualités de musicien ni de directeur requises pour un tel emploi : il s'évertua tant bien que mal à choisir les pièces, à reprendre et à essayer de monter quelques nouveautés ; et ces choix ne furent pas toujours très heureux.

On ne se consolait pas de la mort de Lully. Jamais la Cour et la Ville n'avaient ressenti jusque là combien il leur était nécessaire. Ses œuvres pendant trois quarts de siècle furent fréquemment reprises ; mais les salles d'opéras ou de concerts n'étaient pas considérées, ainsi qu'elles le sont aujourd'hui, comme des musées : on voulait de la nouveauté. Et toute musique nouvelle paraissait pâle à côté de la sienne. L'état d'esprit général se formulait dans cette chanson :

Quelle pitié que l'opéra
Depuis qu'on a perdu Baptiste !

Nous pouvons voir par les exemples qui suivent combien le style lullyste, et notamment l'ouverture, s'imposèrent dans les œuvres de ses successeurs. Voici celle de *Thétis et Pélée*, de Colasse :



Celle d'*Issé*, de Destouches :



Celle de *Tancrède*, de Campra :



La dernière pièce donnée sous la direction de Lully, à l'Académie Royale de Musique, avait été *Acis et Galathée* (1686). Tout de suite après sa mort, on

monta *Achille et Polyxène*, sur un livret de Campistron, dont il n'avait pu écrire que l'ouverture et le premier acte, et dont les autres parties étaient de Colasse, son élève et secrétaire, qui avait su acquérir un peu du tour de main de son maître. Pour le premier anniversaire de son décès, le public retrouva au moins son nom avec une œuvre de ses deux fils, Louis et Jean Lully : *Zéphire et Flore*, dont la pauvreté ne put que rendre plus cuisants les regrets qui entouraient sa mémoire. Colasse écrivit encore, sur des paroles de Fontenelle, *Thétis et Pélée*, *Enée et Lavinie*, une *Astrée* sur un poème de La Fontaine — dont le fabuliste n'était d'ailleurs pas très fier. Toutes ces pièces furent copieusement sifflées ; alors, pour varier le genre, il composa un grand divertissement : *Le Ballet de Villeneuve-Saint-Georges* (1692), qui n'eut pas beaucoup plus de succès.

Une pastorale héroïque, composée par le Florentin Theobaldo Gatti, basse de viole à l'Opéra, ne rencontra pas non plus un accueil très chaud. Il semble que le souvenir de Lully soit resté si fort que seuls un compatriote, un secrétaire ou ses propres enfants aient osé affronter la scène après lui. Et quand, en 1693, un musicien d'une autre envergure, son élève Marin Marais, fera représenter sa première tragédie lyrique : *Alcide*, il voudra encore associer à son œuvre le nom du maître par le truchement de Louis Lully.

Marais avait cependant une personnalité beaucoup plus accusée que les pauvres plagiaires que nous venons de citer ; gambiste de premier ordre, chef d'orchestre de l'Opéra (1695-1710), il fut un symphoniste original et par certains côtés un véritable précurseur ; on retrouve chez lui les grâces tendres, les élégances d'écriture et tout l'esprit hérité de la tradition lullyste ; des œuvres comme *Ariane*, *Bacchus* et *Alcyone*, dont la « tempête » est restée célèbre, témoignent d'une invention

mélodique et d'un mouvement dramatique assez rares. Certes, cette « tempête », malgré ses roulements de tambour et les « tons perçants » de ses hautbois, peut paraître assez calme aux contemporains de Strawinski, mais enfin, ces tambours, Marais était le premier à les appeler pour ajouter leur grondement expressif à l'orchestre d'opéra. Il possédait vraiment l'intelligence des modestes ressources d'orchestration dont il disposait alors ; il conférait souvent une véritable indépendance aux parties instrumentales qu'il savait traiter avec une réelle hardiesse. Ces nouveautés qui se donnaient notamment libre cours dans certains passages descriptifs furent-elles appréciées comme elles auraient dû l'être ? On peut en douter. Le public, routinier jusqu'à l'apparition de Rameau au théâtre (1733), resta ancré dans cette idée préconçue que Lully était irremplaçable ; ainsi, pendant près de quarante ans, des musiciens de haute valeur, chaque fois qu'ils aborderont l'opéra, souffriront plus ou moins de l'absorption d'une personnalité dont la mort n'avait pas éteint le rayonnement. Lully mort, le lullysme restait étonnamment vivant (1).

On aurait tort néanmoins de considérer qu'entre la phase « lullyste » et la phase « ramiste » une nappe de ténèbres se soit étendue sur la musique française.

---

(1) L'abbé Raguenet, adversaire de la musique française, convenait lui-même que « Lully avait passé tous nos maîtres, même dans le goût français ». Et Saint-Evremont, autre contempteur de l'opéra, écrivait : « Il faut que la musique soit faite pour les vers, bien plus que les vers pour la musique. C'est au musicien à suivre l'ordre du poète dont Lully seul doit être exempt, pour connaître mieux les passions et aller plus avant dans le cœur de l'homme que les autres ». Il n'est pas un de ses contemporains qui, parlant de l'auteur d'*Armide,* ne prenne un langage hyperbolique tel qu'on n'en adressera jamais à aucun artiste ni à aucun écrivain de son temps.

Ce fut une époque de transition, sans doute, mais féconde en talents.

Marais, en l'espace de vingt ans, n'avait abordé que quatre fois le théâtre. Sa réputation s'était faite avec la viole de gambe pour laquelle il composa près de huit cents pièces qui sont des plus intéressantes pour l'étude de la littérature violonistique. Mais Colasse, dont la vie fut emplie d'une passion malheureuse pour le théâtre (2), eut à souffrir continuellement des pamphlets des jaloux et des médisants qui s'acharnaient contre lui (3). Bien que l'on rencontre souvent dans son œuvre des fragments mélodiques d'un charme très personnel, seul son *Ballet des Saisons* (1695), écrit sur un poème de l'abbé Pie, connut une certaine faveur et resta durant vingt-sept ans au répertoire (4).

Lorsque le principal adversaire de Lully, Marc-Antoine Charpentier produisit sa *Médée* (1693), le « grand public », loin de s'intéresser aux recherches de l'auteur pour secouer le joug des formules traditionnelles, fut irrité par les applaudissements de la mince cohorte des italianisants, et des œuvres, aussi pleines de réelles beautés que *Céphale et Procris,*

---

(2) Ses dernières partitions furent des échecs complets. En outre, il avait fondé vers 1700, une entreprise d opéra à Lille dans un théâtre qui fut incendié. Il abandonna la musique pour se vouer à des recherches d'alchimie et mourut, l'esprit malade, dans un état voisin du dénuement. — Ch. Riemann. *Dictionnaire de la Musique.*

(3) On l'accusait surtout d'avoir plagié et pillé des textes de Lully, alors qu'il n'avait eu pour son maître qu'une véritable piété filiale; il avait d'ailleurs très nettement signalé les pages de Lully qu'il avait publiées aussi bien dans *Thétis* que dans *Les Saisons* ou dans la *Naissance de Vénus.*

(4) Le *Ballet des Saisons,* qui fut repris en 1700, 1707, 1712 et 1722, « reste dans le moule des Fêtes de Bacchus (de Lully) tout en s'acheminant vers la forme la plus large des *Fêtes Vénitiennes* de Campra, celle de l'Opéra-Ballet ». — H. Lavoix fils, Préface des *Saisons.* (Réédition Michaëlis).

d'Elisabeth Jacquet de Laguerre, ou *Circé*, de Desmarets, pourtant lullyste intégral, laissèrent le public indifférent (5).

Il faut arriver à 1697 pour voir apparaître une œuvre dont la vivacité, le pétillement et l'allégresse réussirent à tirer le public de la torpeur endeuillée qui planait sur le théâtre lyrique. C'était l'*Europe galante*, d'André Campra.

Ce méridional, né à Aix-en-Provence, de père italien, ne paraissait pas prédisposé par sa formation à obtenir un succès de ce genre. Organiste, maître de chapelle dans des paroisses de Toulon, d'Arles et de Toulouse, il était arrivé à obtenir la maîtrise de Notre-Dame de Paris. Comme ces fonctions sévères paraissaient incompatibles avec la légèreté des thèmes qu'il portait à la scène, l'*Europe galante* fut d'abord donnée sous le nom de son frère Joseph, haute-contre de viole à l'Opéra. C'est alors qu'un jaloux, irrité par ses succès, rima cet amusant quatrain :

Quand notre Archevêque saura
L'auteur du nouvel opéra,
Alors Campra décampera.
Alleluia !

Mais l'Archevêque ne pipa point... On insinua que Destouches, élève du compositeur, avait fait la majeure partie de l'ouvrage alors qu'il n'avait écrit que les airs « Paisibles lieux » (1re entrée), « Nuit, soyez fidèle » (2e entrée) et « Mes yeux » (4e entrée). (On sait d'ail-

(5) Desmarets, bon musicien, et qui connaissait son métier, fut extrêmement desservi par d'exécrables livrets, encombrés d'intarissables récits et de pesantes surcharges. Quinault était mort trois ans après Lully et la tragédie lyrique devait se ressentir de cette perte autant que de celle du compositeur.

leurs que ce genre de collaboration était d'usage courant à l'époque.)

Avec l'*Europe galante,* une flamme nouvelle animait la scène. Il semble que tout le soleil du Midi soit venu réchauffer les pompeuses déclamations qui régnaient uniformément au théâtre depuis un quart de siècle. A la monotonie du récitatif, Campra substituait des airs aimablement ornés de vocalises à l'italienne et où les mêmes thèmes refleurissaient avec une exubérante vitalité. Les danses, surtout, qui composaient la part la plus importante de son œuvre, étaient traitées avec une animation, un entrain et une carrure de rythme dont la célèbre *forlane* est sans doute le plus aimable exemple (6).

Toujours mobile et fluide comme une eau courante, la musique de Campra se plaisait à de constantes modulations et à des dissonances imprévues.

Houdart de la Motte avait su composer un livret dont la variété, les scènes constamment renouvelées offraient un repos et un agrément pour des esprits qui étaient sans doute un peu las de solennelles et sempiternelles tragédies. Dans son introduction à la réédition de cette œuvre, Théodore de Lajarte a fort bien défini ce qu'elle apportait d'attachant et d'un peu insolite. Cette partition a servi de type à un genre nouveau de pièces représentées pendant la seconde époque de l'histoire de l'Opéra. Après les belles tragédies de Quinault, mises en musique par Lully, on commençait à être fatigué de tous les héros empanachés et des inévitables scènes aux Enfers. La Motte, le collaborateur de Campra, eut l'idée d'écrire des espèces de « spectacles coupés », comme nous dirions aujourd'hui. Sans

(6) *L'Europe galante* fut d'ailleurs l'un des opéras les plus joués et le plus longtemps au cours du XVIIIe siècle. La pièce eut six reprises dont la dernière est de 1774.

autre lien que le titre et coiffés seulement d'une appellation générale telle que « Fragments », « Festes » ou « Amours », ces actes divers, de sujets différents, aidaient à l'attrait du spectacle. Le public, distrait par la diversité des costumes et des décors, approuvait par ses applaudissements ce système de mosaïque appliqué à l'art théâtral. C'était pourtant un signe de décadence et de pauvreté d'invention ; les auteurs semblaient ne pouvoir plus « charpenter » une pièce. Mais la mode accueillit avec faveur la combinaison de La Motte et, pendant la plus grande partie du XVIIIe siècle, de nombreux ouvrages seront plus ou moins imités de l'*Europe galante.*

Devant ses durables succès, Campra, comme Lully, composa son opéra chaque année. Et ce furent *Vénus*, le *Carnaval de Venise*, sur un livret de Régnaud ; *Hésione*, qui rencontra un chaleureux accueil et l'incita, avec son collaborateur Danchet, à tenter aussi d'accaparer l'opéra ; mais leur *Aréthuse ou la Vengeance de l'Amour* fut un insuccès dont ils ne se relevèrent qu'avec *Tancrède* (1702), composé d'après *La Jérusalem délivrée*. Campra avait donné là son chef-d'œuvre : sa fertile imagination était mise au service d'un style souple, nerveux, et toujours d'une très haute tenue. Montée avec faste, la pièce avait eu le privilège d'avoir pour interprète Mlle Maupin, admirable contralto, étrange créature passionnée, dont la fière allure et les accents impressionnaient fort les spectateurs (7).

Campra qui, pour se vouer au théâtre, avait démissionné de ses fonctions à Notre-Dame de Paris (1700), connut avec *Tancrède* son dernier triomphe. Il poursuivit, en compagnie de son inséparable Danchet, une

---

(7) *Tancrède* fut également six fois repris au cours du XVIIIe siècle.

carrière abondante, mais qui ne fut plus marquée qu'une seule fois par la grande réussite : son opéra-ballet *Les Fêtes vénitiennes*, tout scintillant et paré d'exquises lumières, représenté en 1710, eut soixante-dix représentations consécutives.

Campra contribua également à la musique de nombreux ballets et divertissements pour les fêtes de la Cour. Sous-maître de la Chapelle Royale, il composa de grands motets. Directeur musical de l'Opéra, il remonta beaucoup d'œuvres de Lully — souvent après les avoir remaniées, ce qui était le témoignage de son admiration — et il mourut à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, après avoir pu saluer les débuts de Rameau.

Un peu superficiel, toujours préoccupé de l'effet, poussé par son tempérament provençal à italianiser les formules lullystes, Campra n'en occupe pas moins, par son brio et son éclat, une place de choix — et sans doute la première, dans l'interrègne des deux grands princes de la musique classique.

Comme Couperin (8), il cherchait à concilier les goûts français et les goûts italiens :



(8) Voir chapitre VIII.



Il tenait de l'Italie son instinct de la sensualité vocale et la facilité de traduire dans son écriture instrumentale les inflexions et les caresses de la voix. Il pratiquait d'autre part un style plus savant que le style habituel des Français : habile au maniement de la fugue, ses partitions sont parsemées d'imitations traitées avec légèreté. En accompagnant le chant, les violons ne se bornent pas à doubler les parties vocales, ils dessinent de fugitifs ornements en contrepoint autour de la ligne principale. Les modulations sont rapides, traitées avec une extrême facilité ; elles déconcertaient même au point qu'on reprochait à l'auteur de ne pas les amener par une préparation suffisante.

Les tonalités sont plus nombreuses que celles qui étaient habituellement pratiquées (9). Enfin, ce qui donne à Campra son caractère éminemment novateur, c'est l'éclat de son instrumentation : s'il conserve à peu près le dessin de Lully, il l'enrichit de rehauts colorés pleins de vigueur.

Son orchestre d'opéra n'est plus seulement un vaste instrument d'accompagnement, il conquiert son

(9) Dans *Idoménée*, on trouve même des passages écrits en *si mineur* — tonalité qui n'avait été employée jusque là que par des Italiens.

indépendance ; il lui arrive de traiter des thèmes distincts de ceux qui sont exposés par la partie vocale, suggérant ainsi des intentions parallèles à l'expression du récit mélodique : par là même, il annonce Rameau et les conceptions de l'opéra moderne.

Des fragments d'une œuvre nouvelle : *Issé,* joués en concert en septembre 1697, à la Cour de Fontainebleau, avaient été écoutés avec tant de ferveur que la pièce entière fut désignée pour être représentée à Trianon trois mois après, à l'occasion du mariage du Duc de Bourgogne. Le roi ne dissimula point son plaisir. L'œuvre avait pour auteur un de ses mousquetaires, André Cardinal Destouches. Celui-ci n'était pas tout à fait un autodidacte ; pendant ses campagnes il avait composé des chansons qui étaient rapidement devenues populaires; il venait de quitter les armées pour se donner à l'étude de la composition avec Campra; mais cette brève formation ne l'empêchait pas de s'exprimer avec une spontanéité qui faisait tout son charme. Il se livrait à des combinaisons harmoniques qui flattaient étrangement l'oreille et il trouvait par instinct des dissonances qui rompaient avec les usages établis de l'harmonie classique (10). Il possédait d'autre part la discrétion et la mesure qui pouvaient le faire admettre dans une société qui n'avait pas encore éprouvé les attraits de l'art baroque. *Issé,* chaleureusement applaudie à l'Opéra, fut étendue sous la forme habituelle de la tragédie en cinq actes, et connut six reprises par la suite. Deux fois encore, Destouches devait connaître de presque semblables succès avec *Omphale* (1701) et *Callirhoé* (1712).

---

(10) Sans doute le défaut de science musicale était-il pour beaucoup dans l'emploi de ces dissonances. Daquin écrivait : « Les reproches qu'on lui a faits avec raison de n'être pas savant ne l'empêchent pas d'enchanter l'âme ».

Il cherchait à vaincre comme il pouvait la monotonie des formules en usage et à varier dans la mesure du possible ses effets d'orchestration. Il fut l'un des premiers avec Campra à abandonner le chœur à cinq ou six voix de Lully pour écrire à quatre voix (une voix de femme et trois voix d'homme). Les diatribes des puristes ou des jaloux ne l'empêchèrent point d'être pendant longtemps un véritable fournisseur officiel. C'est lui qui écrivit le ballet des *Stratagèmes de l'Amour* monté à l'occasion du mariage de Louis XV et c'est lui qui collabora avec le vieux Lalande au fameux *Ballet des Eléments*, dansé aux Tuileries [1721] (11) :



(11) Le *Ballet des Eléments* poursuivit une carrière presque sans exemple durant les règnes de Louis XV et de Louis XVI. Montée à l'Académie Royale de Musique en 1725, l'œuvre connut dans son entier ou par fragments une

Un autre musicien provençal, Jean-Joseph Mouret, surnommé le « musicien des Grâces », brille avec un éclat très particulier au seuil du XVIIIe siècle. Il fut Surintendant de la Duchesse du Maine, qui entretenait à Sceaux une petite cour vouée au culte des arts. C'est lui qui, avec Bernier, Marchand et Colin de Blamont, collabora aux fameuses « Nuits de Sceaux » qui laissèrent tant de souvenirs enchanteurs. Sa musique, tout animée de joie bondissante, ne se prêtait guère au drame ou au pathétique. Il fut toujours séduit par les danses et les fanfares ; ses œuvres les plus remarquables sont peut-être ses recueils de *Divertissements pour la Comédie italienne.* Sa verve et sa fantaisie se donnaient à plein cœur dans les ballets chatoyants qu'il écrivit pour les *Fêtes de Thalie* (1714), pour la *Provençale* (1722) ou bien dans ses claires symphonies tout en décors de façade traitées avec une instrumentation fort brillante. Mais son succès s'éteignit comme s'éteint un feu d'artifice quand percèrent les premiers rayons de gloire de Rameau. Mouret perdait dans le même moment ses fonctions de Surintendant à Sceaux et de Directeur du « Concert Spirituel » (12). Le malheureux en devint fou.

Michel Pignolet, dit de Montéclair, qui avait fait de solides études d'harmonie — ses pertinentes discussions avec Rameau en font foi — aborda tous les genres. Contrebasse à l'Opéra, professeur de violon, pédagogue émérite et auteur de plusieurs méthodes, il a écrit des Cantates, des Motets, des Symphonies, des Sonates pour divers instruments; mais sa renommée

---

dizaine de reprises. Celle de 1734, avec le concours de Jelyotte et de Camargo, fut particulièrement éblouissante. L'entrée de « La Terre » fut montée seule sous le titre de *Vertumne et Pomone* en 1778 et 1780.

(12) Mouret avait été nommé directeur du Concert Spirituel à la démission de Philidor en 1728.

s'est faite principalement avec son opéra biblique *Jephté* qui suscita l'admiration des connaisseurs et notamment celle de Rameau.

Parmi les auteurs qui ont abordé l'opéra et se sont fait jouer à l'Académie de musique, il faut au moins citer Jean-Ferry Rebel et son fils François, ainsi que Francœur; leur histoire est intimement liée à celle de l'Opéra : violonistes du plus haut mérite, ils y furent musiciens, chefs d'orchestre ou directeur. François Rebel et son ami Francœur composèrent en commun une dizaine de pièces qui connurent une vogue de courte durée.

Colin de Blamont, élève de Lalande, successeur de J.-B. Lully à la Surintendance de la Maison du Roi (1719) et successeur de Destouches comme Maître des Pages de la Musique de la Chambre (1726), a surtout écrit pour la Cour de Versailles des pièces de circonstance dont les titres seuls peuvent indiquer l'esprit ; *Le Retour des dieux sur la terre, les Fêtes du Labyrinthe, Le Parnasse, La Nymphe de la Seine*, etc...

Musique toute de grâce légère et de facilité. Les scènes de mythologie actualisées, souriantes, ironiques, allaient de pair avec les galanteries d'un Pater, d'un Lancret ou d'un Boucher. L'esprit public avait tourné. La tragédie, mâle et robuste du XVIIe siècle, appartenait déjà au passé. Qui se souciait d'entendre un texte, de chercher des satisfactions intellectuelles, de s'émouvoir à des idées ? Le XVIIIe siècle sera le siècle de l'opéra; cependant l'opéra glisse insensiblement de la tragédie lyrique vers l'opéra-ballet, séduisant et agréablement spectaculaire, mais sans substance profonde et sans idée directrice. On cherche de petites sensations, de gentils plaisirs de l'oreille et des yeux; on veut des divertissements, du théâtre d'apparat, et pour ne pas lasser des esprits qui ne sauraient être retenus bien longtemps sur un même thème — et

peut-être par impuissance — les musiciens créent des spectacles variés, de brefs tableautins qui ne sont liés l'un à l'autre que par le fil ténu d'un sujet factice. Seul le génie d'un Rameau viendra porter en France son autorité et sa lumière au moment où le théâtre en musique ne trouvait plus à se complaire qu'en de délicates et frivoles imageries.

VIII

Couperin

Né en 1668, mort en 1733, François Couperin est l'homme des deux siècles. Sa personnalité et la classe de son talent le situent, entre Lully et Rameau, un peu en dehors et au-dessus de tous les groupes.

Nombreuses à cette époque sont les familles d'artistes ou d'artisans — les deux qualités étaient toujours plus ou moins fondues — où l'on se succédait de père en fils, d'oncle à neveu; on se transmettait un métier comme aujourd'hui une maison de commerce, et, si l'on ne recevait pas toujours de ce fait un rayon de génie, on profitait du moins de l'éclat d'une illustre raison sociale. D'ailleurs, ces hommes de même nom furent souvent des maîtres de presque égale valeur, au point que, dans certains cas, faute des prénoms, il est difficile de faire des attributions précises. On pourrait citer de multiples exemples chez des peintres comme les Van Loo, chez des sculpteurs comme les Lemoyne, chez des architectes comme les Gabriel, ou même chez des botanistes comme les Jussieu (qui se succédèrent de la fin du XVIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe au Jardin des Plantes et au Muséum d'Histoire Naturelle). Mais le plus bel exemple des grandes dynasties d'artistes français — auquel on ne peut comparer que la famille Bach en Allemagne — est bien celui de la famille Couperin. Ses ramures sont si riches et, à travers une très grande variété de tempéraments, il

y a tant d'unité entre elles que nous ne pouvons guère étudier le sujet principal, la haute branche de faîte, sans la situer à sa place, dans son ascendance et sa descendance. (Voir Appendice III. *La Dynastie des Couperin*).

Il ne pouvait être question de faire du jeune François autre chose qu'un organiste. Aussi dès qu'il put poser les doigts sur le clavier, il reçut les leçons de son père. Il fut ensuite instruit par Jacques Thomelin dont les auditions faisaient courir tout Paris à Saint-Jacques de la Boucherie. A peine avait-il atteint ses dix-sept ans qu'il prenait de Lalande l'orgue de Saint-Gervais.

A vingt-deux ans, il publiait ses premières pièces d'orgue (1) ; trois ans après, il était appelé à la Cour. Son maître Thomelin, organiste de la Chapelle, venait de mourir. C'est le roi lui-même qui désignait son organiste après avoir entendu les meilleurs réunis dans un concours. Et c'est Sa Majesté qui fit choix du jeune Couperin parmi la pléiade de virtuoses qui lui étaient proposés pour succéder à l'illustre maître et devenir le collègue de trois artistes chevronnés (2). Le musicien ne devait pas s'en tenir là; l'année suivante, il était nommé Maître de clavecin des Enfants de France; pendant plus de douze ans, il enseignera au Dauphin l'accompagnement et la composition.

Le lullysme demeurait toujours la charte des nouveaux compositeurs ; mais, depuis la mort de l'ombrageux surintendant, le parti des italianisants osait se manifester davantage. Ceux-ci venaient de découvrir Corelli, devenu rapidement le grand homme des Concerts de l'abbé Mathieu et des salons qui se piquaient

(1) Les premières pièces publiées furent les *Messes des paroisses* et les *Messes des couvents* (1690).

(2) Les trois autres titulaires du service par quartiers étaient Nicolas Le Bègue, Jean Buterne et Gabriel Nivers.

d'esprit d'avant-garde. Nous avons vu que les successeurs du Florentin étaient loin d'avoir son envergure : entre eux et Corelli, la lutte était inégale. Quoi d'étonnant à ce que Couperin fût séduit par la musicalité brillante des œuvres corelliennes ? Les *Sonates à trois*, d'église ou de chambre, n'offraient-elles pas des accents originaux capables d'exercer une prise profonde sur un jeune musicien d'esprit curieux ?... Couperin se mit donc à écrire des sonates — « sonades » écrivait-il, en orthographiant le mot à la française.

Pour juger de ce que pouvait être dans un certain milieu l'engouement pour la musique italienne, nous allons voir de quel subterfuge usa Couperin pour réussir à produire sa première sonate en public. Laissons-le lui-même nous narrer cette histoire savoureuse (3) : « La première Sonate de ce Recueil fut aussi la première que je composai et qui ait été composée en France. L'histoire même en est singulière. Charmé de celles du signor Corelli, dont j'aimerai les œuvres tant que je vivrai, ainsi que les ouvrages français de Monsieur de Lully, j'hasardai d'en composer une, que je fis exécuter dans le Concert où j'avais entendu celles de Corelli... et me défiant de moi-même, je me rendis, par un petit mensonge officieux, un très bon service. Je feignis qu'un parent que j'ai effectivement auprès du roi de Sardaigne m'avait envoyé une Sonade d'un nouvel auteur italien : je rangeai les lettres de mon nom, de façon que cela forma un nom italien que je mis à la place. La Sonade fut dévorée avec empressement; et j'en tairai l'apologie. Cela cependant m'encouragea, j'en fis d'autres; et mon nom italianisé m'attira, sous le masque, de grands applaudissements. Mes

(3) Le passage est extrait de la préface que Couperin écrivit plus tard, en 1726, lorsqu'il publia ses œuvres de jeunesse.

Sonades, heureusement, prirent assez de faveur pour que l'équivoque ne m'ait point fait rougir. »

Les Français sont toujours les mêmes; toujours prêts à reconnaître la supériorité des étrangers; et leurs musiciens se sont vus parfois obligés de se déguiser pour obtenir leur faveur. Nous verrons plus loin qu'une aventure semblable arriva soixante-dix ans plus tard à Dauvergne, surintendant de la Musique du roi, lorsqu'en pleine « querelle des bouffons » il voulut confondre les fanatiques de la musique italienne (4).

D'ailleurs les emprunts que Couperin faisait à la musique italienne ne concernaient que les formes, la structure et quelques procédés d'écriture ; par l'esprit, il est toujours resté l'un des plus français de nos musiciens français et, bien que la préoccupation de toute sa vie ait été de « réunir » les goûts français et les goûts italiens, il faut souvent de la bonne volonté pour reconnaître ces derniers. Il décore ses œuvres de titres français et même, faisant fi de la langue italienne pour l'indication des mouvements — comme le feront les premiers auteurs de sonates, entre autres Elisabeth Jacquet de Laguerre et d'Andrieu — il les notera en français : *gravement, vivement, rondement, tendrement,* etc... Ses premières *sonates à trois,* dont il devait changer le titre plus tard, il les a nommées la *Pucelle,* le *Visionnaire,* l'*Astrée,* la *Steinquerque* (5). Dans ces titres ne cherchons pas plus que l'auteur n'a voulu y mettre. Il est certain que Couperin avait le sens du concret à un degré rare, qu'il aimait le pittoresque, ainsi qu'en témoignent ses imitations de « bruits de guerre » de la *Steinquerque,* mais il sacrifiait plus à une mode littéraire qu'à des désirs descrip-

(4) Voir p. 218.

(5) Ces sonates ont été copiées par Sébastien de Brossard et figurent dans sa collection qui nous est parvenue (B.N.).

tifs. Ecoutons ce que dit à ce sujet André Tessier, l'excellent historien de Couperin : « Sa musique aura toujours un sens intelligible. Si, dans l'élan de la composition, ou dans son application à copier les tournures de ses modèles, il ne s'est point soucié d'abord de connaître ce sens, il le découvrira ensuite en écoutant l'effet de ses notes. Il trouvait sans doute un sens aux sonates mêmes de Corelli; il ne les eût point aimées sans cela; et regrettait que les auteurs italiens ne missent point de titres. Mais ne cherchons point sous les siens de caractérisation précise. La musique des sonates reste avant tout jeu sonore et plaisir des oreilles. Les titres sont là pour désigner une couleur générale épandue sur l'ensemble de la composition, assez vague d'ailleurs; les auditeurs, suivant leur humeur, en pourront reconnaître une autre, et lui-même à trente ans d'intervalle, a pu changer ses titres sans changer la musique » (6).

C'est alors que Couperin se met à composer les pièces qui lui assurent peut-être ses plus beaux titres de gloire, celles qui furent déjà les plus appréciées de son vivant et qui contribueront par la suite à lui donner sa place dans l'histoire de la musique : ses pièces pour clavecin. Son premier recueil, paru en 1713, rassemble des compositions écrites durant une vingtaine d'années. Il est alors en pleine gloire, l'un des musiciens qui obtient le plus de succès à Paris comme à Versailles et dont les manuscrits, copiés et recopiés, sont déjà connus du monde musical européen. Seuls quelques lullystes intransigeants, comme Fresneuse ou comme Marais, blâment sévèrement son italianisme; mais l'italianisme s'était rapidement répandu et il n'est guère de ses collègues, et même parmi les plus notoires, qui ne veuille délibérément se ranger sous sa ban-

(6) André Tessier. *Couperin* 1926.

nière (7). Il ne rencontrera qu'un adversaire sur son chemin : le fameux organiste virtuose Louis Marchand qui ne cessera de l'imiter, voire de le plagier, tout en prétendant le dépasser (8).

★

Couperin a porté l'art du clavecin à sa perfection en adaptant au plus pur de la veine française les trouvailles qu'il avait retenues comme les plus intéressantes de la musique italienne : il a le goût des imitations, des développements symétriques et enfin des longs arpèges soutenus par une riche harmonie; la phrase mélodique s'insinue avec une extrême habileté dans un fond contrapuntique. Tout cela est mené avec une précision, une adresse, un mécanisme sans défaillance qui n'excluent ni la fraîcheur ni l'enjouement. C'est un travail d'horlogerie, sec et rigoureux, mais orné de brillantes fantaisies qui font resplendir l'œuvre comme un joyau. Son vocabulaire recherché — et

---

(7) Parmi maints témoignages de cette admiration sans réserve, citons au moins celui de Calvière. « Calvière, l'illustre organiste, ayant, tout jeune, concouru pour l'orgue de la Chapelle royale, et Couperin, juge du concours, n'ayant pas cru pouvoir lui donner la place, il voulut le consoler et lui demanda où il avait appris la belle manière qu'il avait de toucher. "Sous l'orgue de Saint-Gervais, monsieur", répartit avec bien de l'à-propos Calvière, auquel les contemporains, plus tard, se plairont en effet à reconnaître la plupart des qualités, et voire des défauts de Couperin ». — A. Tessier. *Op. cit.*

(8) L'absence presque totale d'œuvres gravées de Marchand, nous permet difficilement de savoir si ses prétentions étaient justifiées. Tout laisse croire que Marchand dont la vie privée et le caractère étaient assez douteux, était fort jaloux des succès du charmant Couperin. Le fait qu'il ait cherché à se faire attribuer des œuvres de son rival, témoigne évidemment d'une certaine vilenie. Une brouille complète sépara toujours les deux artistes.

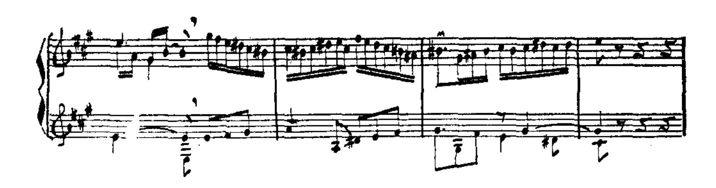
même systématique — se tient à la limite d'un dessèchement qu'il sait presque toujours éviter par un soutien harmonique qui lui appartient en propre. Il pratique en effet avec autant d'habileté que de dilection ces nouveautés qui se manifestent par des accords singuliers et hardis (9), par des phases arpégées et savamment troublées qui font scintiller sa musique sous une sorte de ruissellement lumineux. Ajoutons qu'il sait utiliser mieux que personne les formes françaises telles que le rondeau, ou des danses comme la gigue, la pavane, la sarabande ou la chaconne :



Avec son style précieux, comme l'était celui de maints poètes de son temps, il raffole de ces flottements de tonalités, de ces modulations passagères dont ces quelques mesures, extraites de *La Sophie*, sont un aimable exemple :



(9) En particulier ceux qu'il nomme « dissonances chromatiques » dans sa *Règle d'accompagnement*.



Couperin ne livre jamais si heureusement son message qu'à ces moments où, sous les traits brillants, il se dépouille de toute emphase pour laisser parler doucement son cœur. Il nous transporte alors dans une atmosphère de féerie, dans des îles enchantées baignées de clartés lunaires, où les échos des bosquets égrènent des rires perlés qui répondent aux jeux d'eau des fontaines; de fantasques comédiens italiens traversent les grands parcs à la française; des rondes se nouent et se dénouent comme des guirlandes de fleurs; des couples nonchalants passent sous le regard ironique des statues mythologiques, s'abandonnant à quelques rêves mélancoliques sitôt dispersés par les fantaisies de leurs caprices.

La musique de Couperin ramassée, souple, lucide, volontiers malicieuse, espiègle, fuit les développements et va toujours à la synthèse; elle est faite de sensibilité et même de sensualité avec ce fonds de nostalgie qui caractérise tant de fêtes galantes. Au delà de la prétendue frivolité de l'ornementation, au delà de ses grâces et de ses babillages se lit en filigrane une sorte de désenchantement. Tout cela s'exprime sans emphase, avec une discrétion, une retenue, une bienséance qui sont les marques mêmes de l'esprit français. On peut même dire que Couperin représente une quintessence de cet esprit français dont la sensibilité expressive se situe à son juste équilibre entre les disciplines de la raison et les élans du cœur et l'on ne s'étonne point que par dessus les grands sanglots

beethoveniens et les déversements métaphysiques du wagnérisme, Ravel, cet autre Français intégral, ait reconnu le frère de race, le musicien dont il se sentait le plus proche.

Couperin ne recherche pas la « sentimentalité » — pas plus que ses prédécesseurs — ce qui ne veut pas dire qu'il se satisfasse d'un vain bavardage. Ses pièces de clavecin ne sont pas jeu gratuit. Nous avons dit qu'il est possédé de l'amour du concret. La rhétorique à l'italienne ne peut le combler. C'est une ancienne tradition française qu'il perpétue lorsqu'il trace ses petits paysages sentimentaux ou ses portraits pleins de finesse d'esprit. En parcourant les deux cent quinze pièces publiées dans ses quatre livres de clavecin, on ne peut qu'être séduit par leurs subtilités nuancées et leurs secrètes correspondances avec des titres évocateurs. Il en est de joliment descriptives, comme ces *Tricoteuses* ou ces *Maillotins* qui constituent toujours le répertoire à succès des clavecinistes, ou comme la *Ménestrandie*, caricature des musiciens du pavé, qui nous fait assister au solennel défilé des notables, à la grimaçante monotonie des vielleux, aux sauts périlleux des saltimbanques et à la dispersion de la troupe par de vrais musiciens. D'autres sont des tableaux délicats qui nous font évoquer toutes les grâces des maîtres de la peinture du XVIII[e] siècle; le *Satyre chèvre-pieds*, les *Vergers fleuris*, les *Guirlandes*, les *Gondoles de Délos*, les *Vestales*, paysages où l'Hellade scintille, où la nature se confond avec la mythologie, dans un décor de jardins et de palais français qui nous font évoquer le peintre de l'*Embarquement pour Cythère*. Ne cherchons pas trop de psychologie dans ces aimables silhouettes féminines, la *Diligente*, la *Ténébreuse*, la *Voluptueuse* ou l'*Evaporée* : ce sont là jeux d'esprit. Mais quel parfum de poésie, de poésie tendre, élégiaque, un peu superficielle d'inspiration, mais de la

plus savante délicatesse d'écriture, ne s'échappe-t-il pas de ces *Barricades mystérieuses,* ou de ces *Ombres errantes* qui nous emmènent dans un monde de rêve peuplé de personnages un peu fantômatiques ? Tout cela est d'une discrétion de ton et de pensée infiniment aristocratique ; un art de suggestion ; l'art exemplaire de la distinction classique.

Il faut faire une place d'honneur, dans l'œuvre de Couperin, à ses Concerts royaux. Ces quatorze pièces furent composées dans les dernières années de la vieillesse du Roi. Lorsqu'il publiera les premiers (seulement en 1722) il nous expliquera qu'il les avait compris « pour les petits concerts de chambre, où Louis XIV me faisait venir presque tous les dimanches de l'année. Ces pièces étaient exécutées par MM. Duval, Philidor, Alarius et Dubois; j'y touchais le clavecin (10). Si elles sont autant du goût du public qu'elles ont été approuvées du feu roi j'en ai suffisamment pour en donner dans la suite quelques volumes complets ».

Il avait évolué depuis les sonates. Il n'était plus attaché aux formes italiennes, et il a défini lui-même l'essence de ces compositions en donnant pour titre général à ses derniers recueils de Concerts : *Les Goûts réunis;* c'est-à-dire qu'il a su doser parfaitement, dans un juste équilibre, le goût italien et le goût français. Ce sont des pièces de danses, assez courtes, groupées en forme de *suite,* et généralement introduites par un prélude. Elles pouvaient être exécutées par toutes sortes d'instruments, rarement spécifiés; les parties de dessus et de basse continue sont parfois accompagnées d'une contre-partie de dessus ou de la basse.

---

(10) Les noms des musiciens qui participaient aux petits concerts de Versailles indiquent que l'exécution était la plupart du temps confiée au violon, au clavecin et à la basse de viole en même temps qu'à la flûte, au hautbois et à la basse.

Couperin n'a jamais fait preuve d'autant d'élégance et d'harmonieuse fraîcheur. « Les Concerts forment la part peut-être la plus attrayante de son œuvre, dit encore André Tessier, et la plus aisément abordable à tous. La forme est toujours claire, les parties sans intrigue, chantent avec tendresse ou frivolité. A Versailles, toute la Cour, et le vieux Roi le premier, ont pu goûter sans peine une telle musique... Dépourvue qu'elle est ici de prétentions ambitieuses, sa musique possède un étonnant pouvoir d'évoquer la rêverie. Pouvoir inné chez elle, c'est une enchanteresse. »

On ne sait que citer entre tant de fragments qui nous charment par leur ingéniosité, leurs tendres effusions, leur scintillement. C'est le prélude et l'allemande du troisième concert « véritable musique pour la promenade au jardin, l'été, ou pour l'embarquement du soir sur l'eau tiède du Grand Canal; une sarabande drapée dans de beaux accords qu'elle manie lentement pour la laisser admirer, en s'arrêtant sans cesse pour faire les révérences de ces fréquentes cadences; une musette enfin, si tendre, si touchante, qu'elle a dû faire pleurer de beaux yeux sensibles » (11).

C'est encore le spirituel pastiche de Lully que l'habile compositeur nous présente dans son huitième concert « dans le goût théâtral », véritable opéra en miniature, où tous les procédés symphoniques de l'auteur de *Cadmus* sont, non pas caricaturés, mais évoqués avec esprit et transposés à la mesure de tableautins qui n'avaient d'autres ambitions que de divertir Sa Majesté.

Les tendances qui animaient Couperin n'ont jamais été aussi bien condensées, affirmées et affichées

(11) A. Tessier, *op. cit.*

que dans ses deux *Apothéoses*, l'une à la mémoire de Corelli, l'autre à la mémoire de Lully (12).

La première est naturellement toute italienne. Nous y retrouvons l'ample style violonistique des grands adagios corelliens qui contraste avec la légèreté des mouvements vifs, d'une radieuse gaieté, et la plus charmante décoration d'ornements expressifs. Dans l'*Apothéose de Lully* alternent les mouvements écrits dans le nouveau goût et dans l'ancien goût français. Peut-être pourrait-on voir dans certains passages quelques allusions ironiques dirigées contre les sectateurs de Lully (13), mais jamais pourtant l'auteur ne s'est exprimé si sincèrement et si profondément que dans certains mouvements qui ressemblent à des élans d'enthousiasme reconnaissant envers des maîtres vénérés. Lorsque dans les « Remerciements de Lully à Apollon », le dieu de l'Olympe persuade aux deux musiciens qu'ils doivent s'unir et fondre leurs manières, ils composent un *Essai en forme d'ouverture* et une *Paix de Parnasse* qui devaient certainement dans l'esprit de l'auteur (comme dans celui d'Apollon), symboliser l'art dans sa perfection. N'était-ce pas, cette fusion, la recherche constante et le véritable idéal de tous les artistes, aussi bien des sculpteurs qui adaptaient les exemples de la statuaire romaine au climat versaillais que des bâtisseurs de palais, férus des ordres antiques, qui élevaient leurs frontons dans les ciels d'Ile-de-France ?

Comme tous ses contemporains, Couperin a beaucoup composé de musique religieuse, surtout pour la

---

(12) Les titres exacts sont : *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli. Grande sonate en trio et Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully.*

(13) « Dans tout ce qu'écrit cet intellectuel, il faut soupçonner des intentions secrètes ». — A. Tessier, *op. cit.*

Chapelle Royale. Cette partie de son œuvre est peut-être trop injustement dédaignée; mais il faut avouer que, tout en restant brillants, avec des moments où ils atteignent une fort suave amabilité, ses motets ne possèdent pas ce caractère d'émotion et de gravité que nous voulons reconnaître à la musique d'église. Ces mélodies constamment parées d'italianismes, ces agiles et fatigantes vocalises donnent aux psaumes un caractère de badinage et de frivolité qui est le plus souvent dénué de toute force expressive. Bien sûr, Couperin ne se départit point de son élégance ni de ses charmes harmoniques, mais son art qui ne laisse pas de frôler l'affectation, semble moulé dans des formes conventionnelles. Il reste mince et ténu quand le genre et les textes qu'il commente demandent de l'ampleur. Nous sommes loin de la majestueuse carrure et de l'autorité d'un Lalande.

Entendons-nous bien : les sentiments religieux de Couperin et son intention d'écrire une musique de piété, ne sont pas en cause; aussi bien son langage musical n'est pas d'essence très différente de celui qu'on entendait alors dans les églises de France ou d'Italie. En musique, la ferveur religieuse est chose très objective : tel compositeur éloigné de toute espèce de mysticisme trouvera des accents ineffables qui bouleverseront des âmes pieuses; l'expression touchera les auditeurs de façon très différente selon les temps et même selon les états d'âme particuliers à chacun d'eux. Si donc nous discutons chez Couperin sa musique religieuse c'est seulement parce qu'elle est le plus souvent dépourvue de ces qualités intrinsèques (comme nous en avons trouvé chez Lalande, comme nous en trouverons chez Bach) capables de lui assurer un rayonnement de vitalité et de chaleur émotionnelle.



Avec son œuvre de musique sacrée, Couperin a marqué ses limites. Il a su exposer avec agrément et virtuosité des sentiments de jubilation comme dans son joli *Motet de Sainte-Suzanne,* mais ses airs les plus pieux sont revêtus d'une onctuosité assez fade. Comme tous les musiciens de son temps, et il fut le plus

doué d'entre eux, Couperin était capable d'écrire sur commande tous les genres de musique ; mais tous ne l'ont pas également favorisé (nous ne disons pas « inspiré »).

Couperin-le-Grand restera le plus grand parmi les maîtres de la musique mineure. Il est le prince du clavecin français et il triomphe avec une souveraine aisance dans tout ce qui touche à la composition décorative et à la musique de caractère. Il a su adapter à la française les formes italiennes; il fut ainsi un véritable novateur, et nous ne voyons pas de compositeur de son temps dont l'œuvre soit plus proche d'un homme d'aujourd'hui (14).

Il avait formé une génération de clavecinistes et son renom avait éveillé la curiosité des musiciens étrangers. Lui-même ne sortit jamais de France (où, d'ailleurs ses fonctions le retenaient) mais son œuvre s'étant répandue au delà de nos frontières inspirera, tout au moins pour le détail, car son esprit réaliste et désinvolte est chose trop française, des maîtres éminents. Matheson y cherchait la façon d'employer les agréments. Bach la faisait étudier par ses élèves ; à l'orgue il traduisait dans son jeu les « manières » dont Couperin avait indiqué la signification (16).

---

(14) « François Couperin fut à la fois objectif et subjectif; ce sont ces deux facultés, très fortement développées en lui, qui lui assignent dans l'art une place de précurseur. C'est aussi de ce fait que sa musique est plus près de nous que celle de beaucoup de ses successeurs; elle répond plus et mieux à notre conception de l'esthétique musicale ». — Ch. Bouvet. *Une dynastie de musiciens : les Couperin.*

(16) Dans son *Klavierbüchlein,* Bach donne une « explication des différents signes qui indiquent comment on exécutera avec goût certaines manières ».

IX

Instruments et instrumentistes

Sans doute, les musiciens du XVIIe siècle ne faisaient-ils que percevoir le parti à tirer de ce que nous appelons aujourd'hui la couleur instrumentale, et il était fréquent que les parties confiées à la symphonie fussent écrites pour « un instrument » — c'est-à-dire pour n'importe quel instrument. Il y avait donc un certain laisser-aller dans la façon dont se jouait la musique d'appartement. Autour du clavecin se rassemblaient un flûtiste ou un violoniste, tandis que — si l'on disposait d'une viole de gambe — un gambiste doublait la partie basse. Tout un monde sépare cette instrumentation si simplette de nos vastes orchestres d'aujourd'hui, de la diversité de leurs timbres, de leur volume et de leur puissance sonore; c'est l'origine de ce « malentendu » — si l'on peut employer ce mot au sens le plus direct — qui provoque de véritables confusions d'idées chez les auditeurs formés par d'autres habitudes de l'oreille : telles musiques passent pour vieillottes et même « primitives » qui sont en réalité pleines d'éclat et de vigueur et qui contiennent tout l'essentiel du vocabulaire harmonique des générations postérieures : on s'en tient à la surface, à la seule sensation auditive ; notre oreille est comme usée par la puissance ou les subtilités instrumentales de l'orches-

tration wagnérienne ou ravélienne (ou même par tous les assaisonnements corrosifs des orchestres de jazz) et elle ne peut retrouver cette fraîcheur, cet état d'enfance qui lui permettrait de goûter pleinement la musique dite « ancienne » qu'au prix d'une longue et parfois impossible accoutumance.

Un tableau, une statue, une église, un palais, créés depuis des siècles, nous les voyons façonnés à peu près avec les mêmes matériaux qui sont encore employés à présent, tandis que la matière sonore est si différente de celle d'aujourd'hui que l'auditeur non préparé est le plus souvent déconcerté par ce qu'il croit être une pauvreté d'invention ou un défaut d'intensité expressive; il arrive alors — et même chez des musiciens assez avertis — qu'on ne veuille reconnaître que grâces désuètes là où l'auteur plaçait tout autre chose. C'est pourquoi la connaissance des instruments anciens et de leur emploi s'avère indispensable à ceux qui veulent arriver à une juste perception du génie des maîtres d'autrefois.

L'ORGUE

L'orgue place le musicien sous sa très étroite dépendance : la littérature écrite pour l'orgue a été fonction directe de ses possibilités — ou, si l'on veut, de ses perfectionnements.

C'est ce que M. Norbert Dufourcq tient à mettre en évidence, pour la période et le pays qui nous occupent, lorsqu'il écrit : « Créateurs d'une synthèse sonore qui s'est imposée à l'admiration de l'élite européenne par la logique de son plan, l'équilibre de ses paliers, les organiers qui se sont succédé en France de 1580 à 1660, notamment ceux de l'Ile-de-France, de la Normandie et de la Champagne ont pour une large part contribué avec leurs instruments à la naissance

puis à la diffusion d'une musique exclusivement destinée à l'orgue (1) ».

Nous voyons alors les virtuoses s'intéresser activement, parfois même en y prêtant leur concours manuel, à l'amélioration de la facture d'orgue. Jamais les artisans organiers, surtout parisiens, normands et champenois, ne furent aussi habiles ni aussi nombreux (2); et leurs travaux allaient permettre l'éclosion d'une école française du plus haut renom.

Jusqu'alors, les pièces pour orgue ressemblaient à de simples réductions sur deux lignes de pièces polyphoniques; c'étaient, en somme, des chœurs sans paroles. Jehan Titelouze, le premier de nos grands organistes, en avait considérablement étendu les pouvoirs. Il avait présidé lui-même au « racoustrement » de son instrument : des mains de Crespin Carelier, de Valeram, de Heman et de Guillaume Lesselier sortit un orgue à trois claviers manuels et à pédalier de trente notes, d'ut à fa, de plus de quarante jeux. Mort deux ans avant la naissance de Louis XIV, Titelouze représente le couronnement et comme le chant du cygne de ce que l'art polyphonique pouvait exprimer aux claviers; il a épuisé la matière; il laisse la voie libre aux novateurs et les annonce déjà par certains côtés (3); ainsi Bach tirant de la fugue et de l'écriture contrapunctique toutes les ressources qu'elles pouvaient offrir et « ranimant par de la sincérité la vieille rhétorique

(1) Cf. Norbert Dufourcq. *La musique d'orgue française.*

(2) Les principaux de ces organiers furent Nicolas Barbier, Crespin Carlier, de Heman, Lesselier, Gouet, d'Argilières, Le Pescheur, Maillard, Tribuot, la famille Cliquot.

(3) Ainsi, bien qu'il ait toujours continué à écrire à quatre voix et dans les modes ecclésiastiques et qu'il se soit interdit toute modulation, Titelouze est-il novateur lorsqu'il amplifie l'étendue du pédalier indépendant, ou lorsqu'il adapte son discours musical au verset dont il paraphrase le motif.

sonore » (4), nous semble avoir mis un point final à tout un chapitre de l'histoire de la musique et préparer d'autres départs.

Titelouze et, un peu après lui, des maîtres comme Charles Racquet, organiste de Notre-Dame de Paris et François Roberday, professeur de Lully, font la jonction avec les tendances nouvelles et nous situent déjà dans l'atmosphère où nous verrons apparaître les maîtres classiques.

L'évolution de la musique d'orgue à cette époque est caractérisée par l'abandon des modes grégoriens (les VIII modes ecclésiastiques) et l'adoption de la tonalité moderne (mode majeur et mineur); elle participe également au mouvement général qui porte la musique vers le dispositif vertical et l'action descriptive. Bien entendu, là encore ce cheminement n'a pas été accompli d'un seul coup ; les organistes-compositeurs qui ont débuté avec les formules de leurs prédécesseurs ne s'aventurent que peu à peu sur les voies neuves, avec toutes sortes d'hésitations, de retours, de timides audaces, et c'est au sein de leur œuvre que s'opèrent de continuelles transformations. Autre nouveauté : la registration ; le perfectionnement de l'instrument permet de préconiser l'emploi de jeux désignés pour mettre une phrase en valeur dans le caractère où elle a été pensée, d'indiquer des effets d'opposition et d'alterner entre les différents claviers. C'est un commencement d'orchestration.

Pourtant, pendant longtemps encore, la différence ne sera guère perceptible entre les pages écrites pour l'orgue et celles qui avaient été écrites pour le clavecin; beaucoup de recueils sont destinés également à l'un ou à l'autre instrument; c'est ainsi que Chambonnières et ses disciples transcriront sans changement des mouvements

---

(4) A. Pirro. *L'esthétique de J.-S. Bach.*

lents ou modérés primitivement composés pour le clavecin ou pour le luth. C'était tout à fait normal car l'insuffisance du pédalier — sorte de boîte d'où sortaient des planchettes mal accessibles — ne permettait pas cette virtuosité pédestre qui s'acquerra à l'époque de Bach et des pédaliers à l'allemande (5). L'ancien pédalier ne pouvait servir qu'à renforcer les toniques et la dominante, à soutenir les valeurs longues de la basse; il faudra attendre qu'il comprenne trente notes, qu'il permette les gammes, les arpèges, les traits aux pieds comme aux mains, pour que la musique d'orgue s'oriente tout naturellement vers ses trois éléments : chant, harmonie accompagnante et basse indépendante, écrits sur trois portées.

Bien que l'école française du siècle de Louis XIV n'en fût pas arrivée là, ses mérites étaient pourtant assez grands pour qu'elle régnât longtemps et qu'elle rayonnât hors des frontières. Malheureusement, bien des organistes parmi les plus célèbres ne nous ont laissé aucune œuvre écrite; sans doute, préféraient-ils improviser à l'orgue, tandis qu'ils notaient leurs productions pour d'autres instruments; c'est le cas de Robert Cambert, organiste de Saint-Honoré et de la reine Anne d'Autriche, dont nous avons vu plus haut quel rôle il a joué dans la création de l'opéra; celui de Jacques Thomelin, organiste renommé de Saint-Jacques de la Boucherie, maître de François Couperin; c'est celui aussi du célèbre Jacques Champion de Chambonnières, dont nous ne possédons que des pièces de clavecin. Et quelle ne devait pas être la qualité de la musique d'orgue de Lalande — considéré comme le

(5) C'est au XVIII[e] siècle que la boîte disparaîtra pour faire place à des touches d'une disposition plus pratique. (On peut encore voir derrière l'orgue des premiers Couperin, à Saint-Gervais, le pédalier qu'ont foulé ces maîtres.)

roi des improvisateurs — si l'on en juge par la richesse de ses motets !

Au cours de la seconde moitié du XVII[e] siècle, il y eut en France une école d'orgue qui devint rapidement la première du monde. Il s'était produit, pendant cette période, une évolution du style d'orgue. Le Cérémonial de Paris, publié en 1662, en fixait les règles et le rôle liturgiques.

Les organistes se prennent de curiosité et d'enthousiasme pour les infinies combinaisons qu'ils peuvent tirer de la multiplicité de leurs claviers et de leurs jeux; ils acquièrent ainsi une nouvelle technique sonore ; ils s'ingénient à faire émerger de la polyphonie une phrase mélodique chantée aux flûtes, aux cornets, aux cromornes ou aux voix humaines; ils accusent les contextes du *récit*, de l'*écho*, et du *grand-jeu;* et, au détriment peut-être d'une certaine ferveur mystique, ils établissent un art décoratif brillant, rendant hommage à Dieu sous une forme solennelle, assurée, solide, où voisinent de suaves paysages poétiques et de grandioses élans, qui nous feront évoquer ces harmonieuses peintures murales voulues par Lebrun dont se revêtent alors les églises neuves. L'art de cette époque, dont l'orgue est une parfaite expression, ne se présente donc pas du tout, ainsi qu'on l'a dit quelquefois, comme un art de transition qui n'aurait trouvé qu'avec Rameau son équilibre. C'est vraiment un art conduit à son apogée. Il nous faut comparer, pour en être pleinement convaincu, les savantes et graves pièces de du Mont (6), discrètement expressives, mais rattachées encore au passé, avec celles d'André Raison,

---

(6) Treize pièces d'orgue seulement nous restent de ce maître (B. N.) qui a certainement beaucoup composé puisqu'il fut longtemps organiste de l'église Saint-Paul (détruite à la Révolution) avant d'être maître de Chapelle à Versailles.

qui fut le maître de Clérambault et annoncent déjà toutes les élégances d'écriture du XVIIIe siècle.

Paris était alors peuplé de grands organistes. L'orgue de Saint-Séverin était tenu par Jean Denis, également luthier, très habile technicien et théoricien de son art, qui publia un Traité de l'accord de l'*Espinette* (1650) riche en renseignements sur la facture instrumentale et sur la manière de toucher les claviers (7). Guillaume-Gabriel Nivers était organiste de Saint-Sulpice, Jean Buterne, organiste de Saint-Étienne du Mont, Nicolas Gigault, organiste des églises Saint-Nicolas et Saint-Martin des Champs. De précieux recueils nous ont été conservés de Nicolas Le Bègue, et de J.-H. d'Anglebert, plus connu encore comme claveciniste, Etienne Richard, Pierre Chabanceau de la Barre et son fils cadet Joseph, organiste du Roi.

La province n'était pas moins féconde en maîtres de talent. Celui dont la personnalité s'est affirmée avec le plus de vigueur, tout en restant extrêmement sensible aux souffles de son temps, fut sans doute Nicolas de Grigny, organiste à l'abbaye de Saint-Denis puis à la cathédrale de Reims. Ce musicien ardent et grave, mort trop prématurément pour avoir livré tout son message, s'est exprimé, notamment dans ses « récits de tierce en taille » avec infiniment de tendresse et de poésie; il semble avoir connu et aimé les maîtres allemands — et l'on ne s'étonne point, d'autre part, que son art ait pu séduire un Jean-Sébastien Bach au point que le maître allemand copia de sa main ses recueils. Il faut citer aussi Gilles Jullien, de la cathédrale de

(7) Félix Raugel, qui nous parle de son prélude « en forme de labyrinthe modulant « établi » pour sonder si l'accord est bon partout », cite Mersenne qui dans ses *Cogitata physico-mathematica* (1644) rangeait Denis « parmi ces musiciens à l'oreille délicate qui ne pouvaient tolérer le tempérament à douze demi-tons égaux ».

Chartres, et Jacques Boyvin, de la cathédrale de Rouen, dont le traité d'accompagnement est un document du plus haut intérêt pour l'histoire de la technique musicale. Signalons enfin que le grand orgue de la cathédrale de Narbonne était tenu par l'Espagnol Luis de Aranda, le « rossignol charmant », qui fut un des musiciens les plus aimés du roi Louis XIII.

A Paris, outre les virtuoses déjà cités, la renommée nous a apporté les noms de Florent Le Bienvenu (organiste de la Sainte Chapelle), Garnier, des Invalides, Mayeux, de Saint-Landry, Le Maire, de Saint-Honoré, dont nous n'avons point d'œuvres écrites.

A la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe, l'organiste le plus renommé de France fut Louis Marchand. Vélléitaire, ombrageux, fantasque, sans doute traversé d'éclats de génie lorsqu'il improvisait, il obtint des succès tels qu'aucun organiste n'en avait connus avant lui. Il éclipsait Couperin et tous les autres. On lui avait confié en même temps les orgues des églises Saint-Benoît et Saint-Honoré, celles des Jésuites de la rue Saint-Jacques et celles des Cordeliers; et le roi le nommait enfin à la Chapelle royale. Brusquement, abandonnant tout, il quitta la France (1714) et se fit entendre dans un grand nombre de villes d'Allemagne. On sait qu'à Dresde il rencontra Bach ; mais, sans doute après l'avoir entendu, renonçâ-t-il à se mesurer avec lui — ce qui prouverait à la fois son goût, son intelligence et son orgueil. Lorsqu'il revint en France cinq ans après, il reprit place aux seuls Cordeliers, sans d'ailleurs en accepter de traitement, faisant toujours accourir tout Paris. D'une telle carrière, il ne nous reste que quelques pièces d'orgue et de clavecin. Marchand, improvisateur merveilleux au témoignage de ses contemporains, écrivait peu et publiait moins encore.

On a certes joué beaucoup de musique dans ces

églises parisiennes où se déroulaient des offices somptueux et animés de fervente piété. La plupart des orgues ont été volontairement et stupidement détruites ; et il nous reste bien peu de choses, en somme, de ce qu'ils faisaient entendre. Si dans les textes qui nous sont parvenus nous trouvons souvent plus de grâce que de gravité, plus d'élégance que d'émotion et de majesté, la faute en est surtout à la facture d'une époque qui ne connaissait pas le pédalier allemand et qui dotait surtout l'instrument de petits jeux aigus et clairs, gais et brillants — ce qui invitait les compositeurs à se rapprocher des brillants babillages du clavecin.

LE CLAVECIN

Le règne du clavecin est en assez exact synchronisme avec celui des trois Louis versaillais. C'est donc l'instrument le plus caractéristique de la musique classique; presque toute la musique profane a utilisé son concours, et, si nous voulons donner un juste parfum d'authenticité aux pièces de ce temps que nous exécutons aujourd'hui, c'est à ses sonorités et à elles seules que nous devons faire appel.

Que des ressemblances d'aspect ne nous fassent pas confondre son rôle avec celui du piano : le clavecin est l'instrument d'harmonie qui remplit au théâtre ou au salon le même emploi que tient l'orgue à l'église. Beaucoup de pièces pour orgue pourraient être écrites pour clavecin et, dans notre nomenclature des clavecinistes du XVII[e] siècle, nous avons retrouvé les noms de nos organistes qui avaient pour les deux instruments des dispositifs similaires de claviers et de jeux.

Comme l'orgue, le clavecin possède — et ce fut là sa supériorité sur le clavicorde — une variété de timbres obtenue par la différence d'épaisseur et de lon-

gueur des cordes et par la diversité de leur métal. Leur disposition permet de faire sonner trois octaves sur une même touche (8).

Les claviers peuvent s'accoupler. Si l'on n'exprime pas de nuance, à proprement parler, puisque la frappe est toujours de force identique, les sélections et les additions de jeux permettent d'obtenir, par palier, de multiples combinaisons de teintes plates. Nous pouvons comparer les effets sonores du clavecin aux effets colorés de la tapisserie qui s'obtiennent par la juxtaposition d'un certain nombre de tons préalablement délimités par la teinture — tout l'art de la tapisserie consistant à les distribuer ; (tandis que le piano au contraire se rapproche davantage de la peinture qui, avec ses gradations infinies de couleurs, permet les « passages » et le modelé).

Dans la composition des œuvres de clavecin, l'écriture contrapunctique s'est diluée avec rapidité ; tandis qu'à l'orgue le style nouveau ne parvint à s'implanter qu'après des hésitations qui durent près d'un demi-siècle, il devient presque d'emblée l'élément naturel du nouvel instrument (9).

L'une des préalables raisons de cette prise si rapide sur les esprits, n'est-ce pas que le clavecin puisait son bien aux sources profanes de la danse ? Toutes nos danses françaises, vieilles ou jeunes, servirent à l'élaboration du nouveau répertoire. La première bibliothèque de la littérature de clavecin est faite de transcriptions, et surtout d'emprunts aux ballets de cour.

Le clavecin a donc assez rapidement trouvé son

(8) Comme on le fait à l'orgue avec les jeux de 16, 8 et 4 pieds.

(9) La technique particulière au luth ne laissa pas d'influencer fortement les clavecinistes. Les premiers d'entre eux imitent sans raison ses basses arpégées et écrivent indifféremment pour les deux instruments.

style propre et ses moyens d'expression. Ceux-ci conviennent admirablement à un art descriptif, traité de manière allégée, grâce à une écriture dont les arêtes sont finement accusées, et qui permettent en même temps que la concentration de la synthèse, les échappées et les rêves de l'esquisse. Selon l'expression de M. Pirro, les clavecinistes se sont avant tout « ingéniés à éliminer » (10).

Le père des clavecinistes fut, sans conteste, le marquis André Champion de Chambonnières, dont le style ne diffère guère de celui du luth auquel furent fidèles ses élèves Hardelle et Gautier, mais que les quatre Couperin surent transformer convenablement aux ressources de l'instrument.

La forme la plus fréquemment adoptée pour les productions destinées au clavecin est celle de la « Suite », composée d'airs de danses alternant entre une lente et une vive. François Couperin y introduira ensuite le genre descriptif qu'appelait la variété des jeux, la diversité des timbres, le cliquetis caractéristique de l'instrument. On pratique aussi ce que nous appelons des « A la manière de... » et qu'on nommait alors « Tombeaux » ou « Apothéoses ».

Les variations d'un thème, dénommées précédemment « diminutions » (à cause de l'emploi de valeurs plus petites — plus brèves — dans les variations que dans l'exposé du sujet), s'introduisirent par la suite, après les danses lentes, sous l'appellation de « doublé ». Bach et Hændel y excelleront.

Le clavecin est particulièrement caractéristique et évocateur des XVIIe et XVIIIe siècles. Il est très « Versailles » et sa voix semble être l'écho de la Cour de France du Grand Siècle. Tous les compositeurs français d'alors furent clavecinistes — plus clavecinistes

---

(10) A. Pirro. *Les clavecinistes.*

qu'organistes, car, en pratiquant les deux instruments, ils pensaient pour le clavecin. Aussi la liste des clavecinistes est-elle la même que celle des organistes ; mais le rayonnement du clavecin français à l'étranger et dans l'histoire de la musique instrumentale fut bien plus considérable que celui de l'orgue. C'est en parlant de Couperin claveciniste que Brahms, préfaçant une réédition de son œuvre, pouvait écrire que « Scarlatti, Hændel et Bach sont au nombre de ses élèves ».

Et, pendant les deux premiers tiers du XVIIIe siècle, jusqu'au moment où la réaction anticlassique les fit tomber en désuétude au profit de compositeurs étrangers, ce sont des clavecinistes plus ou moins inspirés par les modes d'expression pittoresques et imagés de Couperin, tels que d'Aquin, Dornel, Fouquet et, un peu plus tard, le triomphant Balbâtre, qui perpétueront ce style imagé, pétillant de grâces pittoresques et d'élégance désinvolte qui fut l'apanage exclusif du clavecin français.

LE LUTH

Tandis que le clavecin est le plus typique des instruments modernes de l'époque classique, le luth est déjà considéré comme un instrument du passé, et il tombera en désuétude dès la fin du XVIIe siècle.

D'origine très lointaine, le luth avait subi bien des transformations. On avait établi des modèles de tailles diverses. Son usage était extrêmement répandu : instrument de solo et d'accompagnement, il remplissait dans les milieux aristocratiques le rôle que tint le piano dans les milieux bourgeois du XIXe siècle.

Ce sont les musiciens italiens engagés à la cour de Louis XII et de François Ier qui lui donnèrent droit de cité dans notre pays. D'abord utilisé seulement pour les airs de cour, son usage ne tarda pas à se répandre ;

et pourtant, la complexité de son jeu et les difficultés de son accord ne lui permettaient guère d'être touché que par des musiciens exercés.

Un peu plus tard, l'Italien A. Nardi construisit un luth de 14 à 16 cordes dont le manche très allongé comprenait un deuxième chevillier portant six cordes supplémentaires qui vibraient en dehors de la touche et que l'on pinçait à vide : on le nomma archiluth ou théorbe ; il était surtout employé dans l'orchestre pour servir à la réalisation de la basse continue.

Le premier recueil français connu de pièces au luth est celui de Pierre Attaignant (1529), mais c'est sous Louis XIII surtout que le luth bénéficia d'un véritable engouement. Les contemporains ne tariront pas d'éloges sur la puissance d'enchantement provoqué par cet instrument lorsqu'il était pratiqué par des mains expertes. Celles-ci ne manquaient pas. Le roi demandait à son luthiste Florent Indret de bercer ses insomnies — et il avait formé un ensemble de luths composé de Jean Mesnager, René Samain, François Richard, Jean Bruslet, Gabriel Caignet, Pierre de Nyert et Gabriel Bataille (11).

Peu de tablatures ont survécu, mais, si nous en jugeons par l'abondance des luthistes — tous compositeurs — les textes devaient être extrêmement nombreux. Le recueil publié en 1603 par Jean-Baptiste Bérard, de Besançon, suffirait seul à témoigner que dès cette époque l'école française de luth était en plein

(11) G. Bataille était l'initiateur d'une remarquable collection d'*Airs en tablature de luth* (commencée en 1608) continuée par des musiciens comme Boësset ou Moulinié, qui nous donne les plus précieuses indications sur la forme de l'air de cour telle qu'elle était conçue à ce moment.

essor (12). Comme ceux de clavecin, les premiers recueils sont composés de danses et de transcriptions de chansons, mais bientôt Robert Ballard publie des Entrées de ballet, puis des chansons polyphoniques et enfin des accompagnements de mélodies et duos pour voix et luth d'une remarquable richesse d'invention.

La vogue du luth est alors à son comble : « Adieu, bergère ! Cruelle départie !... » (de Bérard), « C'en est fait, belle Amaranthe ! » (de Bataille), vibrent dans tous les salons. A une époque où dans certains milieux mondains le snobisme régnait en maître, il devenait indispensable de pincer « l'objet merveilleux ». Anne d'Autriche, la marquise de Termes, les précieuses Damosthée, Dinocris, Léontine et la belle Angélique Paulet, familières du salon de Mme de Rambouillet, Mlle Bocquet, Ninon de Lenclos, Marion de Lorme, séduisaient les hommes par les sons qu'elles savaient tirer de leur instrument et Richelieu lui-même se délassait de ses travaux en jouant au luth ses airs favoris.

Boësset, Bailly, Courville, Guédron, Mauduit, sont les compositeurs les plus en vue — mais on peut dire que tous les auteurs d'airs de cour ont écrit pour l'instrument. Antoine Boësset a laissé seize livres d'airs d'une mélodieuse élégance, tandis qu'Annibal Gantez écrivait des danses qui connurent un vif succès. Il fallait des recueils de « pièces faciles » : Etienne Moulinié, maître de musique du duc d'Orléans, publia entre 1624 et 1635 cinq livres qui furent entre toutes les mains.

Une dynastie ne tarda pas à régner et à se couvrir de gloire, celle des Gaultier. Le plus émérite fut incon-

(12) Il convient de citer également dans la littérature de luth : *Le Trésor d'Orphée*, d'Antoine Francisque, qui contient un grand nombre de danses : branles, gaillardes, voltes, etc..

testablement le Lyonnais Ennemond Gaultier, le « vieux Gaultier » que Malherbe tenait pour « le premier du métier ». La grave sobriété de son expression, son dépouillement, son style noble et profond, nous font évoquer ces austères poètes de son époque, un d'Aubigné, un Théodore de Bèze, qui trouvaient toujours le mot simple et fort en écrivant dans une langue toute de fermeté concentrée et chargée de mystérieuses résonances. Son neveu Denis, « Gaultier le Jeune », qui fut le professeur de Ninon de Lenclos, était un Marseillais tout en gentillesses qui s'exprimait avec une aisance et une liberté d'allures assez rares. Il eut pour émules et contemporains des hommes comme Mézangeau, Vincent, Merville, Vignon, Charles Bocquet. On doit au moins mentionner les Gallot qui se firent applaudir dans toute l'Europe (13), les deux Du Fault, les quatre Pinel dont l'un, Germain, s'est exprimé avec des nuances de psychologie délicieuses. Il y eut aussi de fameux spécialistes du théorbe : comme La Barre, François Pinel et Nicolas Fleury, qui publia en 1660 une « Méthode pour apprendre à toucher le théorbe », puis une « Méthode d'accompagnement au théorbe » qui était la traduction d'un ouvrage du Bolonais Angelo Bartholomi, théorbiste du Prince de Condé. En 1690, Delair écrivit encore sur le même sujet ; et le théorbe continua à être employé un certain temps après que le luth fût tombé en défaveur. Le dernier de nos grands luthistes fut Charles Mouton qui joua et composa jusque dans les premières années du XVIIIe siècle et dont l'art, sans avoir la mâle vigueur d'un Gaultier, est étincelant d'intelligence et de délicatesse.

---

(13) L'aîné Jacques Gallot fait paraître en 1673 des *Pièces de luth en différents modes* — titre qui sera de nouveau employé par Jean Mouton en 1699.

Parallèlement au luth, la guitare fut fort répandue. Bien que l'instrument fût moins majestueux et d'un accès plus facile, il avait aussi ses virtuoses fameux : le plus célèbre fut Robert de Visée qui fut le professeur de Louis XIV ; le monarque, au dire de la Palatine, jouait lui-même « à ravir ».

La musique de luth remplit donc d'un bout à l'autre notre XVII[e] siècle et nos luthistes passaient pour les plus brillants que l'on pût entendre. Instrument noble, discret, savant, il convenait à merveille à la mise en valeur d'une poésie savoureuse et tendre, caractérisée par la ferme élégance de son dessin et de sa pensée (14).

LES INSTRUMENTS A ARCHET

L'époque classique est caractérisée par l'apparition des violons qui, peu à peu, remplacèrent les violes. Au point de vue de la fabrication, ils s'en différenciaient par la voussure du fond, par la forme arrondie de l'ogive supérieure et surtout par la diminution de la hauteur des éclisses : l'aplatissement de la caisse sonore oblige le son à se produire au-dessus de la boîte et non à l'intérieur — ce qui lui donne plus d'intensité.

Le violon apportait une sorte de codification des accords (qui avaient varié dans les violes au cours des siècles et selon les lieux) en même temps que la « standardisation » à quatre cordes accordées de quinte en quinte.

---

(14) La musique écrite pour le luth — dénommée tablature — n'indiquait pas le texte à jouer mais, par des langages chiffrés, la position des doigts sur les cordes. Cette soi-disant simplification aboutissait à un système d'écriture extrêmement complexe et pénible à déchiffrer. Il semble impossible qu'elle n'ait pas rebuté les amateurs.

La famille des violes employées en France à peu près jusqu'à la fin du XVII[e] siècle comprenait cinq types : le *pardessus de viole*, le *quinton*, la *viole taille* ou *viole de bras*, la *viole ténor* ou *bastarde* et la *viole de gambe* ou *basse de viole*. Chacun de ces instruments servait à doubler une des parties du chœur à cinq voix qu'employaient Lully, du Mont et leurs contemporains. Les successeurs de Lully réduisirent le chœur à quatre parties et d'autant les archets pour éviter les doublures de notes. Le violon remplace le pardessus et le quinton; l'alto vient prendre la place de la taille tandis que le violoncelle, qui apparaît un peu plus tard, se substitue aux deux violes les plus graves.

Le violon, originaire d'Italie, était connu chez nous de longue date (15). La bande des vingt-quatre fut d'abord un orchestre de violons qui jouaient les parties supérieures tandis que les violes tenaient les parties de médium et de basse. Le pardessus avait été abandonné en premier à cause de sa chanterelle, accordée au sol, trop tendue, dont le son était trop aigre, et qui cassait fréquemment. Le violon fut assez longtemps écarté de l'orchestre de théâtre et à plus forte raison de l'orchestre d'appartement, à cause de sa sonorité trop vibrante, trop incisive qui surprenait et fatiguait des oreilles habituées à des sonorités plus moelleuses et plus sourdes. On l'utilisa d'abord dans des cas particuliers parce qu'il permettait plus d'agilité de jeu, mais on le réservait surtout pour faire danser car il accusait bien les rythmes. Mersenne nous dit que « les violons sont appréciés parce qu'ils sont vigou-

---

(15) « A partir de 1533, trois Italiens figurent dans une bande de huit violons et joueurs d'instruments de François I[er]. En 1572, Charles IX avait plusieurs Italiens joueurs de violon de la Chambre. » — Michel Brenet. *Dic. de Musique*.

reux » et, en 1727 encore, Titon du Tillet n'hésite pas à classer le violon parmi les instruments « bruyants et bons à faire danser ». Pourtant, à cette date, l'excellent virtuose et compositeur Jean-Marie Leclair, après Sénaillé, avait déjà composé ses premières sonates et en avait singulièrement perfectionné la technique (16).

Sous le nom de basse de violon, le violoncelle était apparu dans la bande des vingt-quatre violons dans les dernières années du siècle et dès ce moment nous trouvons des noms de professeurs de violoncelle à Paris. Berthaut, qui passe pour le créateur de l'école française de violoncelle, se faisait entendre à Paris pour la première fois en 1739 (17). La basse de viole avait résisté beaucoup plus longtemps que la taille à l'intrusion des nouveaux instruments : elle conserva jusqu'au milieu du XVIIIe siècle ses amateurs et ses virtuoses — et, en 1740, Le Blanc pouvait encore écrire un pamphlet où il critiquait et raillait le violoncelle (18).

LES INSTRUMENTS A VENT

Les instruments à vent, réservés jusque là à la musique de plein air, furent admis par Lully à la dignité d'entrer à l'opéra, dans les concerts d'appartement et

---

(16) « Leclair joua le premier chez nous en doubles cordes et jusqu'à quatre parties, en harmonie. » — *Le Mercure de France* (Juin 1738).

(17) Berthaut fut le maître de Duport, qui, en 1761, émerveillait Paris par sa technique.

(18) On construisit à ce moment des « violoncelli piccoli » — que Bach nomme « Viola pomposa » — mais l'art de « démancher » fit abandonner rapidement cet instrument intermédiaire entre l'alto et le cello (dont l'absence se fait pourtant sentir dans l'équilibre de l'orchestre à cordes).

même à l'église. Ce fut une nouveauté singulière d'y entendre le hautbois et les trompettes en même temps que les tambours et les timbales, qui n'avaient jusqu'alors participé qu'aux musiques militaires, aux carrousels et semblaient réservés à la Grande Ecurie.

La flûte à bec est abandonnée petit à petit au profit de la flûte traversière (à embouchure latérale). Les deux instruments coexistent toutefois pendant un certain temps. Sous Louis XIII et au début du règne de Louis XIV, cinq types de flûte à bec correspondent aux cinq voix du chœur et aux cinq violons : dessus, haute-contre, taille, quinte et basse. La flûte possédait alors six à neuf trous, avec quatre clefs. Ses sonorités furent de plus en plus recherchées et on vit même Lully, dans *Isis*, écrire un mouvement entier pour les flûtes seules (1677). Dans les premières années du XVIII[e] siècle, des membres de la famille Hotteterne, célèbres comme facteurs et comme joueurs de flûte, perfectionnèrent l'instrument (19); il se composait de cinq à six corps emboîtés l'un dans l'autre qui permirent d'obtenir la flûte en ré et en ut (20). C'est alors que la flûte devint l'instrument à la mode et que son usage se répandit chez les amateurs et chez les grands (le prince de Carignan, La Popelinière, Stanislas de Pologne, Frédéric II furent de célèbres flûtistes) et qu'une littérature se développa pour la flûte soliste (21).

La vogue des bergeries contribua à donner une certaine faveur à la musette, instrument d'une élé-

---

(19) En 1707, Louis Hotteterne publie une méthode pour la flûte à bec, la flûte traversière et le hautbois.

(20) La flûte à bec fut alors nommée flûte douce ou flûte anglaise, par opposition à la flûte traversière dite d'Allemagne.

(21) En Allemagne, avec Quantz, professeur de flûte de Frédéric II, la flûte avait pris plus d'importance encore.

gance symbolique, que nous retrouvons dans tous les décors à attributs de musique de l'époque. C'était une sorte de hautbois à réservoir d'air, mû par le coude, comme la cornemuse, muni de deux corps séparés, percés de six à sept trous et d'un faisceau de petits chalumeaux qui produisaient un accompagnement permanent (ces notes, dénommées *bourdons* pouvaient être rendues muettes par de petits volets à glissières).

En France, les virtuoses de la musette étaient Destouches, Descouteaux, Philidor, Doucet, Borjon qui composa, en 1672, un « Traité de la musette » où il était dit qu' « on ne peut rien trouver de plus doux ni de plus merveilleux comme on le peut juger par ceux qui contribuent à divertir notre invincible monarque ». Parmi les principaux facteurs de musettes, il indique Lissieux, de Lyon, Perrin, de Bourg, Ponthus, de Mâcon.

L'instrument devint le grand favori des gens du monde au moment où le costume de berger ou de bergère de fantaisie devint la suprême élégance (22). On vit alors la musette s'orner de chalumeaux d'ivoire tandis que l'outre était recouverte d'étoffes rares lamées d'or et d'argent. Les dames de l'aristocratie en étaient entichées : le virtuose Chédeville l'enseigna à Mme Victoire de France, à Mme et Mlles de Montmirail, à la comtesse de Lannion, à la marquise de Berville en même temps qu'aux ducs de la Trémoille et d'Aumont, aux marquis de Cheffontaine et de Tinténiac (23). Cette faveur des salons ne s'étendait guère aux véritables musiciens et ne faut-il pas voir

---

(22) Un dessin de Bérain, daté de 1680 (Bibl. de Versailles) représente une « tête d'homme coiffée d'une musette ». Voir aussi le beau portrait de Rigaud représentant *Le président de Gueidan en berger* (1738). — Musée d'Aix.

(23) Cf. Eug. de Brisqueville. *Les Musettes.*

une intention ironique dans ce jugement d'Ancelet : « Aucun instrument ne peut lui disputer l'avantage des pompons, des franges et des rubans » ?

Rien n'échappant aux réglementations de Louis XIV, l'emploi des instruments de musique militaire fut soigneusement ordonné — les rythmes choisis alors pour l'infanterie et pour la cavalerie se sont pour la plupart perpétués jusqu'à nous sans trop de déformation (24).

La bibliothèque de Versailles possède un volume manuscrit de Philidor l'aîné, joueur de hautbois, cromorne et basson de la Grande Écurie, devenu Gardien de la Bibliothèque de Musique du Roy, qui avait réuni, en 1705, les « Marches et batteries de tambour tant françaises qu'étrangères, avec airs de fifre et de hautbois à 3 ou 4 parties et plusieurs marches de timbales et de trompettes à cheval, avec les airs de Carrousel de 1686 et les appels et fanfares de trompes pour la chasse ». Les auteurs étaient : Philidor, son frère et son fils, Claude Babelon, trompette-fifre et timbalier de l'Écurie, Martin Hotteterne, musette du Poitou, Des Roziers, fifre aux mousquetaires, Louis de Mollier, luthiste, Lully aussi, avec trois Airs pour les hautbois, dont la célèbre Marche des Mousquetaires. L'une de ces pièces se recommande d'un titre musicologique qui ne manque pas d'attrait puisqu'elle se dit écrite sur le thème de la danse de David devant l'Arche Sainte !... Ces marches françaises ont beaucoup été jouées en Europe et même par les troupes qui se battaient contre les Français ; c'est ainsi que le duc de Savoie Victor Amédée II faisait exécuter la Marche des Mousquetaires de Lully à des hautbois de sa garde et par ses Dragons bleus.

---

(24) Cf. Michel Brenet. *La musique militaire.*

LA VIE MUSICALE A LA COUR

Le Versailles de Louis XIV, nous l'avons dit, vivait en musique. Dès le matin, c'était la messe à laquelle assistait toujours le roi et où étaient exécutés grands et petits motets avec chœurs et orchestre ; c'étaient les musiques de chasse ; celles des Soupers au grand couvert ; celles des soirées et des bals. Le dimanche, il y avait vêpres solennelles et un concert de chambre après vêpres.

L'opéra tenait évidemment la première place et la plus insigne dans les plaisirs de la Cour (25) ; mais il ne faut point négliger ces fêtes de plein air qui se déroulaient avec une magnificence sans égale, dans les cadres nouveaux des bosquets de Versailles, de Trianon, de Fontainebleau et de Marly. On donnait dans les jardins des concerts et des opéras. Ce n'est qu'assez tard en effet dans le grand règne que le château eut une véritable salle de spectacle — et trop exiguë — sur l'emplacement de l'actuel vestibule sud (26). C'est dans le parc que l'architecte Vigarani construisait des théâtres et des salles de verdure destinées aux concerts et aux bals. En 1664, la *Princesse d'Elide* fut jouée en bas de l'Allée Royale sur un théâtre édifié sur le bassin du Marais (devenu celui du char d'Apollon). Le manque d'acoustique obligeait à faire usage d'orchestres atteignant parfois jusqu'à une centaine d'instrumentistes sans compter des groupes de 8, 16 et 24 musiciens qui entraient en scène avec les danseurs dont

(25) L'orchestre de l'opéra se composait habituellement en 1713 de 8 basses, 8 bois, 1 timbalier et 1 clavecin. On avait abandonné depuis quelques années les luths et théorbes.

(26) Dangeau parle pourtant, avant celle-ci, d'une certaine salle de spectacle dont l'emplacement n'a jamais été reconnu avec certitude.

ils devaient rythmer les pas ou avec les choristes dont ils soutenaient les harmonies. En 1668, la cour entendit, sur l'emplacement de l'actuel bassin de Saturne, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, et des concerts eurent lieu de 1671 à 1674 dans le délicieux et ingénieux théâtre d'eau, hélas détruit sous Louis XV. Bien d'autres bosquets ainsi que la Cour de marbre furent les prestigieux décors de semblables festivités (27).

Le Grand Canal était sillonné de galères et de gondoles et Lalande, en particulier, composa spécialement pour des fêtes nautiques. A Trianon, *Le Palais de Flore* (dit aussi *Ballet de Flore*) fut donné en plein air dans une salle dont Lepautre nous a laissé le souvenir. Pour ces exécutions, on réunissait les bandes de la Chambre et de la Chapelle (violons, violes, luths, théorbes, guitares et clavecins) auxquelles on ajoutait les instruments à vents dits de l'Écurie (flûtes, fifres, hautbois, trompettes, cors et timbales).

Il fallait à la Cour, pour assurer l'éclat de cette vie musicale, de nombreuses formations orchestrales. Citons, dans la dernière partie du règne de Louis XIV, la fameuse bande des 24 violons (28) ; celle des petits violons, dirigée par Lully ; la Musique de la Chambre du Roi qui jouait pour les ballets, les bals et les diverses fêtes données au château ; l'orchestre des Menus Plaisirs du Roi ; la Musique de la Reine ; le Corps des violons du Cabinet ; les bandes de la Grande et de la Petite Écurie employées pour les fêtes de plein air, les cérémonies, les revues, les carrousels, les chasses ;

(27) Des gravures du temps, entre autres les magnifiques recueils de planches d'Israël Sylvestre et de Lepautre, nous ont laissé de ces fêtes en plein air des témoignages très précis.

(28) Les 24 violons se composaient de 6 dessus, 4 hautes-contre de violes, 4 tailles, 4 quintes et 4 basses.

la Chapelle Royale, enfin, qui joua un rôle si considérable dans l'essor de la musique classique (29). (Voir Appendice V.)

(29) Il est extrêmement intéressant pour suivre l'évolution de l'orchestration de comparer l'effectif et la composition des musiciens de la Chapelle Royale à différentes dates :

En 1692. — 9 dessus de voix et pages, 13 hautes-contre, 18 hautes tailles, 21 basses tailles, 8 basses chantantes, 3 ou 4 tailles, 4 quintes, 2 basses de violon, 1 grosse basse de violon (jouant le théorbe au besoin), 2 flûtes d'Allemagne, 2 bassons, 1 basse de cromorne.

En 1712. — 10 dessus de voix, 24 hautes-contre, 20 tailles, 23 basses tailles, 11 basses chantantes, 6 dessus de violon, 3 parties d'accompagnement, 3 basses de violon, 2 flûtes, 2 serpents, 3 bassons.

En 1761. — 7 dessus italiens (castrats), 3 faussets, 6 pages, 11 hautes-contre, 8 tailles, 9 basses, 8 basses-contre, 17 violons, 4 quintes, 10 cellos, 3 contrebasses, 2 flûtes d'Allemagne, 3 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 4 bassons, 1 trompette, 1 timbale.

X

Rameau

Voltaire nommait Rameau « notre Euclide-Orphée », témoignant par là de son admiration pour le savant et le théoricien, en même temps que pour l'enchanteur de *Castor et Pollux*.

C'est sous ce double aspect de doctrinaire et de musicien qu'il nous faut étudier ce maître qui a porté la musique classique française à son plus haut degré de perfection. Il est le type même du classique, par son œuvre théorique qui allait toujours de l'analyse à la synthèse, qui épurait, émondait, clarifiait et offrait un ensemble ordonné des règles du langage sonore ; classique également par son harmonie puissante et définie, sa mélodie intelligible et sensible, par toute son œuvre qui reste un modèle d'ordonnance et de juste équilibre et qui répand cette pure lumière que les arts de France faisaient alors briller sur le monde.

Sans doute est-il même le dernier haut fleuron de notre classicisme. Son œuvre musicale arrivait à un moment où dans les lettres, dans la poésie aussi bien que dans la peinture ou la sculpture, l'esprit fort et musclé du Grand Siècle commençait à s'amenuiser et à se perdre dans les détails de mille grâces trop charmantes.

Et c'est ainsi que sa gloire fut tant desservie. Il vivait, certes, à une époque trop intelligente pour que

son génie ne fût pas compris : et il suscita l'admiration et même la passion ; mais à une époque aussi où les feux de l'esprit étaient trop scintillants, trop rapides et trop inconstants pour retenir longuement l'attention. L'art classique commençait à perdre conscience de son originelle robustesse ; les idées nouvelles s'infiltraient pour ronger ses assises. Atteinte encore par les derniers rayons du lullysme avant d'être éclipsée par les triomphes du gluckisme, abandonnée sitôt née par les frivolités du siècle au profit des Bouffons italiens et du sentimentalisme facile de l'opéra comique, traitée de réactionnaire avant même d'avoir cessé d'effaroucher les esprits par son aspect révolutionnaire, étouffée enfin, et pour longtemps, à cause de ses allures aristocratiques, par les sectaires de la Révolution, l'œuvre musicale de Rameau n'a cessé de subir les plus injustes avanies avant de tomber dans l'oubli le plus immérité. Ajoutons à cela le caractère redoutable d'un homme hautain, revêche, farouche et peu sociable et cette fierté méprisante, cette sauvagerie qui faisaient de lui une sorte de huron dans un monde où brillaient l'intrigue et la courtisanerie — et nous comprendrons qu'un singulier concours de circonstances soit venu obscurcir le prestige du musicien qui tient sans doute la place la plus importante dans toute l'histoire musicale de notre pays.

Rameau est un compositeur sans œuvre de jeunesse. Alors que les premières œuvres de Lully sont italiennes, qu'elles ne font en rien prévoir *Cadmus* et les opéras qui suivirent, alors que les premiers opéras de Gluck sont coulés dans le moule à tout faire de leur époque, alors que les premières symphonies de Mozart ou de Beethoven sont calquées sur celles de Haydn, le premier opéra de Rameau : *Hippolyte et Aricie*, c'est Rameau tout entier. Et c'est tellement supérieur à tout

ce qui se composait alors en France, qu'il faut reconnaître que, dès son premier geste, il ouvrait une ère nouvelle à la musique.

Quel modèle de vie intellectuelle ! Quelle logique et quelle admirable démarche de l'esprit ! Jusqu'à l'âge de quarante ans, il exerce son métier d'organiste, il réfléchit, il pèse, il conclut — et il écrit son premier ouvrage didactique. C'est alors que, fondant sa science sur ses méthodes expérimentales, il établit les règles du nouveau langage sonore. Théoricien et praticien, il attendra encore dix ans pour mûrir l'œuvre qui prouvera de façon éclatante le bien-fondé de ses conceptions. Et ce n'est qu'à l'âge de cinquante ans qu'il produira ses premiers opéras.

Après une vie ambulante assez rude qui l'avait mené aux tribunes d'orgue d'Avignon, de Clermont-Ferrand, de Paris (1), de Dijon, son pays natal, il retourna de nouveau à Clermont, et c'est là qu'il écrivit son célèbre *Traité de l'Harmonie*, qui devait voir le jour en 1722.

---

(1) Rameau avait été une première fois à Paris en 1706. On pense qu'attiré par la renommée de Louis Marchand, il en avait été l'élève. Mais le caractère ombrageux du célèbre organiste lui fit voir dans le jeune musicien un concurrent redoutable : non seulement il ne l'a jamais soutenu, mais il apparaît qu'ils n'eurent plus jamais de rapports par la suite. Rameau fut alors titulaire des orgues des Jésuites de la rue Saint-Jacques et des Pères de la Mercy. En 1723 Rameau quitta Clermont pour se fixer définitivement à Paris où il concourut pour l'obtention de l'orgue de Saint-Paul, sans succès. C'est d'Aquin qui l'emporta. Il obtint toutefois Sainte-Croix de la Bretonnerie. Mais alors le théâtre l'attirait par-dessus tout. Les théories qu'il commençait à construire et les techniques nouvelles qu'il développait lui attirèrent une foule d'élèves. L'Opéra, cependant, malgré ses tentatives, lui restera fermé jusqu'à la naissance d'*Hippolyte et Aricie.*

Ne perdons jamais de vue que ce grand musicien du siècle des philosophes avait avant tout l'esprit philosophique. En un temps où triomphait la science, où les savants d'Europe cherchaient à arracher ses secrets à la nature et où il était de mode, pour tout honnête homme, de posséder chez soi un cabinet de physique, Rameau eut pour préoccupation constante la science de l'harmonie. Ce fut là sa véritable passion, au point qu'il pouvait considérer son œuvre musicale comme une simple illustration de ses théories. Il pensait, nous dit Chabanon, que le temps donné à la composition était perdu pour lui parce qu'il le détournait de ses recherches essentielles sur les principes du langage musical. C'est pour son œuvre théorique que cet esprit véhément et sectaire prendra feu et flammes : son *Traité*, il le défendra, le développera, l'augmentera, en assurera la communication dans le monde savant en plus de quinze ouvrages, cherchant toujours à le compléter et à l'éclaircir et trouvant dans la controverse un aliment qui lui permettra d'étayer encore ses thèses, d'apporter la confirmation de ses principes et de faire jaillir des points de vue nouveaux. Sa vie durant, il appliquera à la musique, dans toute sa rigueur, cet « esprit de géométrie » dont Descartes, cent ans plus tôt, avait affirmé la nécessité. On le nomma « le Newton des sons ». Nul dithyrambe ne pouvait le toucher davantage.

La musique n'avait donc point pour lui ce caractère d'aimable divertissement qui suffisait à tant de compositeurs de son temps ; elle était devenue « une science physique-mathématique dont le son est l'objet et dont les rapports existant entre les différents sons font l'objet de la science mathématique ». Au milieu de la confusion générale, de l'incohérence et des méthodes purement empiriques qui régnaient dans le domaine de la théorie musicale, il lui appartenait donc, après en avoir minutieusement scruté les principes, de

dégager un code de lois qui établissait de façon précise les bases du langage sonore.

Il y avait bien eu auparavant quelques études théoriques : Zarlino, Lavoye-Mignot, Lefort, Claudin de Sermisy, et surtout le P. Mersenne avaient tenté avant lui de dégager un système doctrinal favorable à l'enseignement. Mais tout cela restait purement expérimental, confus et, somme toute, assez faible.

Rameau trouve alors la clé qui va lui ouvrir les portes du mystérieux domaine des sons. Dès le début, il affirme son principe avec vigueur : « C'est l'harmonie qui nous guide et non la mélodie. » La mélodie devenait une conséquence de l'harmonie. Pour comprendre ce que cette affirmation avait de révolutionnaire, combien elle se trouvait à l'opposé de toutes les conceptions en cours, jetons un regard sur le passé. Après cette mélodie à l'état pur qu'était la monodie, le déchant avait été le premier embryon d'harmonie. L'organum avait superposé deux mélodies en quinte et en quarte ; le contrepoint avait permis de traiter ensemble plusieurs mélodies et de les enchevêtrer selon tous les intervalles. En passant du principe horizontal au principe vertical de l'accord, c'est-à-dire à l'émission synchronique d'au moins trois sons en relations organiques, une autre musique venait de naître. Mais ces accords ne paraissaient alors destinés qu'à accompagner la mélodie et à lui donner un support. On ne songeait guère qu'elle pût l'absorber. S'il nous semble aujourd'hui naturel que l'ensemble harmonique forme un tout indestructible dont la partie supérieure ne possède pas nécessairement une supériorité d'intérêt, qu'elle en est partie intégrante et souvent, comme l'a dit Rameau, une conséquence, il n'en était pas de même à l'époque : une telle théorie parut tout d'abord inconcevable à ses contemporains : ils commencèrent par s'insurger contre

des préceptes qui leur semblaient aussi difficiles et complexes que déplacés et inutiles (2).

La mélodie restait reine. Préalablement conçue par le musicien, ne devait-elle pas planer sur le fond sonore de l'harmonie, organiser les contours de la composition musicale de même que, dans une peinture, le dessin dirige l'emploi et la distribution des couleurs ? L'auditeur l'attendait, la réclamait et se trouvait désorienté et rebuté — comme il l'est d'ailleurs aujourd'hui encore — lorsqu'il ne discernait pas un air bien chantant capable de captiver son oreille.

Rameau, avant d'être l'expérimentateur, fut d'abord

---

(2) Après les premières représentations d'*Hippolyte*, ce fut un grand tapage chez les Lullystes. On reprochait en particulier à Rameau l'agressivité de ses accords. Il y eut une véritable cabale et les épigrammes pleuvaient. On jugera par celle-ci du ton de la dispute :

Distillateurs d'accords baroques
Dont tant d'idiots sont férus
Chez les Thraces et les Iroques
Portez vos opéras bourrus.

Et cette autre fit fureur :

Si le difficile est beau
C'est un grand homme que Rameau.
Mais si le beau par aventure
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau !

...Toujours ce mot de « nature » qui, considéré comme une panacée, revient sous la plume des hommes du XVIIIe siècle ! Rameau lui-même voudra jeter du lest pour calmer ses adversaires et il déclarera qu'à l'exemple de Lully, il prend « la belle et simple nature pour modèle » (Préface des *Indes Galantes*). Pourtant, il supportait les coups avec la grandeur d'esprit d'un homme sûr de ses conceptions mais vaincu par l'adversité. Irrité par les attaques, il déclara : « Je me suis trompé, j'ai cru que mes goûts réussiraient; je n'en ai point d'autres; je ne ferai plus d'opéras. » Cependant, il avait aussi des admirateurs et le vieux Campra s'écriait après la première représentation : « Voilà un homme qui nous dépassera tous ! »

l'anatomiste de la musique. Il en a recherché l'ossature, et il a découvert le système nerveux qui lui assure sa vitalité. Avec un grand désir de simplification et de clarté, il a classé ses découvertes en deux parties initiales : c'est sa théorie de la formation des accords par tierces successives et celle des renversements. Pour la première fois, il démontrait que les divers sons constitutifs de l'accord forment un tout et se fondent en un bloc cohérent ; puis que les diverses distributions de notes formant l'accord et composant ce qu'on nomme les renversements en modifient le caractère et l'esprit sans en transformer la nature même.

Ces choses qui nous semblent presque enfantines aujourd'hui semblèrent, lorsqu'elles furent publiées, des traits de géniale audace. Ce qu'elles étaient en effet. Il nous semble très évident que l'accord de sixte soit le premier renversement de l'accord parfait ; mais lorsque Rameau déclara que cet accord de sixte n'était que l'accord parfait exprimé seulement sous une forme différente, ce fut une révélation. On ne put guère discuter la vérité du principe, mais, pendant vingt ans, la théorie de Rameau alimenta les discussions des philosophes.

Son esprit mathématique lui avait fait situer en premier lieu quelques vérités intangibles. Dans la *Génération harmonique* (1737), il conduit plus loin le développement de son système. Les phénomènes naturels servent de point de départ à son raisonnement. Ainsi il analyse la résonance du « corps sonore » qui nous fait découvrir le « son principal » avec d'autres « petits sons » de quinte et de tierce ; ce « son principal » lui sert à bâtir alors toute sa fameuse théorie de la « basse fondamentale », notes essentielles de l'accord et de quoi tout dépend.

Nous n'insisterons pas ici sur le détail des doctrines de Rameau ; il les a abondamment développées jusqu'à la fin de sa vie en une suite de traités, de réflexions,

de lettres et de réponses. Retenons surtout qu'elles passaient pour être l'expression d'un esprit très scientifique ; ainsi d'Alembert pouvait écrire : « Cette théorie est du ressort des philosophes. Peut-être même sont-ils les seuls qui la possèdent » (3). Qu'un illustre savant comme d'Alembert se soit penché sur l'œuvre de Rameau et ait pris la peine de la résumer et de la clarifier prouve bien quelle importance était accordée à son œuvre, au moins jusqu'à ce que fussent engagées ses polémiques avec les Encyclopédistes. (Voir Appendice III : *Rameau et les Encyclopédistes.*)

Rameau nous apparaît sec, sectaire et rigoureusement systématique. Ses doctrines, une fois élaguées de certaines généralisations à quoi le poussait son esprit partisan, restent la base du système harmonique sur lequel nous vivons aujourd'hui. S'il n'a rien inventé, il est juste de dire qu'il a constitué les bases scientifiques de cette langue musicale que la France préparait depuis cent vingt-cinq ans, qu'il en a établi la grammaire et le dictionnaire. Par sa démonstration de la genèse, par sa conception de l'harmonie entière — et non plus adjacente à la mélodie dominatrice — il ouvrait la route à toute la musique moderne. Tandis que Bach, au même moment, apportait une étincelante couronne à l'ancien langage polyphonique et tirait les plus savantes ressources du vieux contrepoint, Rameau construisait les fondations du nouvel édifice harmonique et de ses complexes conglomérats d'accords, qui allaient devenir l'expression musicale de l'avenir, et dont nous n'avons pas fini de connaître les insondables prolongements.

Rameau ne s'est pas contenté d'établir les règles de l'harmonie, il a voulu en fixer le pouvoir expressif (4). Dans ce sens, il a méticuleusement — peut-être trop

---

(3) D'Alembert. *Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier.*

méticuleusement — développé ses principes. Tout pour lui, nous l'avons dit, se ramène à l'harmonie — et il fut sans doute l'un des premiers à entendre harmoniquement. Ses idées musicales s'expriment donc en successions d'accords engendrés par une fusion de voix multiples qui avaient autrefois leur indépendance et déterminés par leur tonalité. C'est le système tonal qui se trouve à la base de toute l'esthétique ramiste.

Pourtant, Rameau est loin, on le sait, de refuser la mélodie. Mais là, évidemment, les règles ne jouent plus ; elles s'effacent pour faire place au *bon goût.* « Il y a de certaines perfections, écrit-il, qui dépendent du génie et du goût, auxquels l'expérience est encore plus avantageuse que la science même. » Ici, le savant rend les armes devant ces ferments de l'œuvre d'art que sont l'inspiration, l'imagination et le chant d'intime poésie qui jaillit au cœur du musicien.

Rameau est d'ailleurs très fréquemment revenu sur cette question du génie et du goût plus « avantageux que la science même ». Lorsqu'il dégage les principes de la composition, il fait toujours la part à la sensibilité et au naturel. Ainsi, il déclare « qu'on peut exceller dans la pratique de la musique sans en avoir la théorie », et que « sans une certaine sensibilité qui nous est naturelle par l'harmonie, on n'est jamais parfait musicien », mais « qu'avec cette seule sensibilité

---

(4) Rameau donnait aux accords une puissance d'évocation passionnelle. Par exemple les accords consonants expriment l'allégresse, les dissonances disent la langueur et la tristesse. Les tons ont également leur personnalité : le *ré,* le *la,* le *mi* serviront à donner une impression de « grand et de magnifique », tandis que le *fa mineur* conviendra aux « chants lugubres ». Ces exemples n'apprennent rien aux musiciens d'aujourd'hui, mais Rameau les indiquait alors pour la première fois.

on n'est jamais en état de la procurer aux autres, aussi promptement que cela se pourrait : on n'est point exempt d'erreurs, et l'on est toujours borné quant au fond ». Il résume sa pensée en disant que « la connaissance ne suffit pas pour la perfection si le bon goût ne vient à son secours ». Et il revient constamment sur ce point que le compositeur doit en définitive se fier surtout à son oreille : « L'on ne peut juger de la musique que par le rapport de l'ouïe ; et la raison n'y a d'autorité qu'autant qu'elle s'accorde avec l'oreille. » « Il n'y a que l'oreille qui puisse en décider. » Et lorsqu'il a exposé certaine théorie, il veut qu'on l'utilise avec souplesse : « ... Bien que l'on puisse transgresser cette dernière règle lorsque le bon goût nous le dicte. »

Ainsi doit-il convenir que l'harmonie n'est pas tout, que « la mélodie n'a pas moins de force », bien qu'il soit « presque impossible de pouvoir en donner des règles certaines ».

Cette rencontre de l'harmonie et de la mélodie — et même du contrepoint — Rameau, heureusement ! n'a cessé de la mettre en pratique. Pour analyser la part plus ou moins systématique qu'il savait accorder à toutes les ressources de l'expression musicale, nous ne pouvons mieux faire que de parcourir l'une de ses partitions. Choisissons celle qui passe pour être un chef-d'œuvre : *Castor et Pollux,* et prenons quelques exemples : Dans le premier acte, après le chœur des Spartiates, arrive un air très pointé avec deux Gavottes et deux Tambourins. Il s'agit donc pour Rameau de rythmer des danses. Aucune hésitation. Il emploie franchement la musique horizontale, la « musique en mouvement ». Les phrases se succèdent, bondissantes et joyeuses avec un jeu de contrepoint léger et d'agréables réponses, soutenues par un accompagnement d'une extrême simplicité ; le rythme est toujours net et précis, le ton mélodique et gracieux.

Vient un combat, la mélodie s'efface alors au profit des accords où domine le rythme.

L'entr'acte de l'orage est écrit de façon particulièrement significative. Le compositeur ne cherche pas l'imitation naturaliste. Il veut traduire musicalement selon ses théories l'impression d'un orage. Durant sept mesures, il emploie l'accord parfait d'*ut* majeur, puis, durant six autres mesures, celui de septième dominante sur *sol*. Enfin, des rythmes apparaissent, brefs et violents comme des éclairs, tandis que le vent semble souffler parmi les gammes rapides. L'orage se calme et le rideau se lève sur un paisible paysage nocturne. Le compositeur descend d'*ut* majeur en *la* bémol ; par la tonalité et par l'enchaînement de notes égales, il évoque le repos stagnant de la nuit ; tonalité et mélodie se dissolvent dans un subtil chromatisme, qui nous situe dans un genre de symphonie d'atmosphère analogue à celle que Lully avait pratiqué avant lui, mais qui s'appuie sur des moyens plus abondants et plus riches.

Le rythme et la mélodie se font jour peu à peu, en restant volontairement effacés pour soutenir la parole du chœur « Que tout gémisse », puis le fameux monologue de Télaïre : « Tristes apprêts » où interviennent d'étonnantes modulations traitées avec la plus grande aisance. L'effet d'émotion profonde qui s'en dégage tient moins sans doute au chant lui-même et à son tour mélodique qu'à l'art avec lequel se développe toute une architecture de majestueux accords et à leur qualité harmonique. La tonalité reste vigoureuse, parfaitement claire et d'une remarquable acuité, mais le chromatisme qui intervient dans l'harmonie nous fait passer de *fa* naturel à *si* bémol et à *sol* mineur (5).

---

(5) Sur cet air, Rameau écrivait : « Le sentiment d'une douleur morne et du lugubre qui y règnent tient du chro-

Dans les courts préludes descriptifs où il excellait, il rappelle ces symphonies par lesquelles Lully aimait situer l'ambiance d'une scène :



Il développe parfois un thème avec la même majestueuse ampleur :



Mais il dépasse ses prédécesseurs par la façon dont il cisèle sa musique en s'attachant à traduire le sens d'un mot en délicates et ravissantes images sonores :



Les Indes Galantes. Prologue. Scène 2.

L'auteur de *Pygmalion* n'a-t-il pas senti lui-même, nous ne dirons point cette faiblesse, car il n'y a pas en réalité de faiblesse, mais ce manque de correspondance avec l'esprit public ? Et n'est-ce pas pour cela qu'il a surtout cherché à remplir ses opéras d'airs et d'ensembles vocaux où nous découvrons tant de beautés,

---

matique fourni par la succession fondamentale, pendant qu'il ne se trouve pas un seul intervalle de ce genre dans toutes les parties. » — *Observations sur notre instinct de la musique.*

et surtout de ces danses et de ces ballets qui éclairent son œuvre d'une lumière éclatante et joyeuse en nous laissant l'impression d'une étincelante féerie ?

La mélodie vocale de Rameau possède en effet une aisance d'allure et une sorte d'envol qui lui appartiennent en propre. L'air fameux de Télaïre : « Tristes apprêts » est le plus célèbre de ces monologues dramatiques où les nuances du sentiment s'expriment avec une intensité parfois bouleversante ; mais on pourrait citer combien d'autres exemples d'une égale puissance : c'est la prière mystérieuse et passionnée de Thésée à Neptune au troisième acte d'*Hippolyte,* l'anxieuse imploration de Pollux « Nature, Amour qui partagez mon cœur », ou ces accents d'une implacable grandeur de Pluton dans l'acte des Enfers de *Castor.*

Le romantisme a beaucoup usé les effets de pittoresque que Rameau tirait de ses fragments symphoniques où il a fait preuve d'une étonnante imagination créatrice. Ici, pas de grands fracas ; avec des moyens restreints, il arrive à une sorte de synthèse intellectualisée de l'expression, tels ces visages des portraitistes de son temps, qui, sous le calme apparent de leurs traits, laissent lire tant de fièvres intérieures.

Rameau n'a donc rien de sectaire lorsqu'il va de la théorie à la pratique. Les procédés nouveaux d'écriture qu'il prônait, il n'en use pas avec exclusive. Il sait faire appel, chaque fois que les diverses phases de l'action lui semblent les requérir, à tous les modes d'expression qui peuvent lui être fournis.

Dans toute l'œuvre de Rameau nous ne comptons que quatre tragédies lyriques : *Hippolyte et Aricie, Castor et Pollux, Dardanus* et *Zoroastre.* Tout le reste est composé de ballets, d'opéras-ballets, de pastorales ou de divertissements. On aurait tort toutefois de faire des classifications trop précises, car beaucoup de ces œuvres ont un caractère composite et c'est surtout dans

leur présentation formelle qu'elles diffèrent. Nous voyons pourtant là un symptôme caractéristique du goût général de la société française pour la musique de danse. Notre opéra avait trouvé la plus grande part de ses origines dans le ballet de cour français et les divertissements donnés avaient connu une faveur de plus en plus accusée jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. C'est sur de la musique française que l'on danse dans toute l'Europe ; et de partout, c'est en France que l'on s'adresse pour réclamer des maîtres de ballet et des airs à danser (6). « Les airs de danse de Rameau, écrit M. Paul-Marie Masson, ont rencontré auprès du public une faveur si unanime, qu'on peut se demander s'ils n'ont pas fait du tort aux autres parties de son œuvre dramatique. Ils ont désarmé toutes les critiques, ils ont enchanté la France et l'Europe, et ils ont même survécu quelque temps à la disparition de l'opéra français traditionnel. » (7).

La musique de danse de Rameau, qui joue un rôle si important dans son œuvre, possède, en dehors de sa valeur propre, une qualité qui devait la faire apprécier davantage encore. Au lieu de venir en « hors-d'œuvre », au lieu de s'introduire sans raison et par simple jeu gratuit dans le cours de l'action dramatique, elle s'adapte très précisément au drame et fait corps avec lui. Les intentions et les caractères des personnages du ballet sont soulignés et mis en valeur par une musique appropriée, et le ballet lui-même devient une action caractérisée et expressive. Cette expression mimée avait déjà été recherchée et fort bien mise en pratique dans le ballet français, mais on peut dire que

(6) « Est-il nécessaire de rappeler qu'en Italie on danse sur les airs de M. Rameau ? » écrit Chabanon en 1764. — *Eloge de M. Rameau.*

(7) P.-M. Masson. *L'Opéra de Rameau.*

Rameau y a apporté une sorte d'intelligence supérieure qui classe ses symphonies de danse très au-dessus de tout ce qui a été produit dans les danses de théâtre à la même époque. Il joignait à son génie musical un sens chorégraphique qui lui permettait de traduire l'action scénique du ballet de façon significative. Sa musique engendre naturellement le pas de danse et la pantomime.

On ne peut dire que Rameau ait rénové l'opéra. Il n'a fait somme toute qu'emprunter les formes données par le moule lullyste, et il s'est d'ailleurs toujours défendu de vouloir faire autre chose ; son orchestre reste sensiblement le même que celui de ses devanciers. Les livrets qu'il eut à traiter, et dont il eut le tort de se désintéresser, sont en général très inférieurs à ceux de Quinault. Les médiocres versificateurs qui se nomment Pellegrin, Gentil-Bernard ou Cahuzac ne lui fournissent que d'éternels rabâchages où la factice galanterie à la mode brode ses fleurettes sur des canevas mythologiques à peu près immuables. Il n'était pas rare de voir non seulement le même sujet mais le même livret repris par plusieurs musiciens (8). Ce manque d'intérêt dans l'intrigue, cette faiblesse de vitalité de la parole est certainement pour une grande part dans la relative caducité des opéras de Rameau ; mais au moment même où ils ont été composés, jamais la fable antique n'avait été si goûtée et l'on ne concevait guère d'autres sujets pour la scène. En réalité, Rameau demandait avant tout à ses librettistes de lui donner l'occasion d'écrire le plus grand nombre possible de ballets et de divertissements.

---

(8) C'est ainsi que l'*Alessandro* de Métastase fut mis au moins trente-six fois en musique. Cf. H. de Bricqueville, *Le livret d'opéra français de Lully à Gluck.*

Et ceux-ci sont effectivement répandus à profusion ; c'est à eux que le musicien semble avoir donné le meilleur de lui-même — et ses contemporains ne s'y sont pas trompés.

La seule véritable nouveauté de Rameau, c'était cette solide et précieuse matière sonore dont il se servait pour établir son soubassement harmonique ; mais on retrouvait dans la structure de ses opéras les mêmes éléments qui étaient inlassablement traités depuis soixante-dix ans — y compris ces monotones déclamations assez apparentées, malgré certaines velléités d'indépendance, à la langoureuse psalmodie lullyste ; on y retrouvait les mêmes scènes à machines, les mêmes enlèvements, les mêmes apparitions, les mêmes divinités de l'Olympe ou des Enfers. Cependant, ce type traditionnel d'opéra, si conventionnel qu'il fût — toute forme d'art n'a-t-elle pas ses conventions ? — a été poussé par Rameau au plus haut degré de raffinement. Tandis que, par son système musical, il faisait preuve d'une extraordinaire hardiesse et construisait pour l'avenir, son œuvre même représente au contraire le couronnement magnifique et définitif d'un genre qui, après avoir jeté avec lui tous ses feux, devait s'éteindre à jamais.

Voilà pourquoi Rameau fut considéré en même temps comme un révolutionnaire et comme un rétrograde. Tandis qu'on s'effarait de ses audaces, les beaux esprits lui reprochaient la mise en pratique trop consciente de théories préconçues ; il péchait à leur yeux par un manque de naturel et de passion.

C'est le récitatif qui, dans toute son œuvre, a été le plus sévèrement jugé. Les admirateurs même du musicien ont fait des réserves sur ce point ; il avait rencontré une telle résistance qu'il dut publier une parti-

tion des *Indes Galantes* expurgée de ses récitatifs (9). Chose curieuse, on lui reprochait de les négliger, de les considérer comme un accessoire qui ne valait pas la peine d'être aussi bien travaillé que les autres parties. Rien n'était plus faux. D'une façon générale, ils sont beaucoup plus variés et surtout plus chantants que ceux de ses prédécesseurs. Rameau lui-même écrivait dans son *Traité de l'Harmonie :* « Il y a plus de circonspection à garder dans le récitatif que dans les airs ; ...c'est ici où l'on a besoin de toute la connaissance dont nous avons dit qu'un bon musicien devait être doué. » Et il suffit, pour se convaincre au contraire de tout l'intérêt que Rameau prenait à son récitatif, de l'analyser d'un peu près et d'étudier ses rapports avec la prosodie et la déclamation (10).

---

(9) Il convient de noter que Grimm au contraire disait que les récitatifs formaient le meilleur de l'œuvre de Rameau : « C'est précisément dans cette partie que je trouve M. Rameau grand très souvent, et toujours original. » (*Lettre sur Omphale*). Mais n'était-ce pas pour lui une façon insidieuse de rabaisser toute l'œuvre du maître près de ses admirateurs ? Le trait serait tout à fait conforme aux malices de cet adversaire de Rameau.

(10) M. P.-M. Masson écrit que l'une des causes de l'impopularité des récitatifs de Rameau tient à la façon trop souvent déplorable dont ils étaient exécutés.

Ce récitatif est d'ailleurs composé avec un soin, avec un art d'une extrême perfection :



Nous voyons chaque phrase, chaque mot, chaque syllabe suivre très exactement l'accent et les valeurs rythmiques du langage parlé.

Quelle que soit pourtant la valeur musicale du récitatif de Rameau, soutenu par une harmonisation beaucoup plus variée et beaucoup plus modulante qu'on ne l'avait fait jusque là, et comme enveloppé d'une suite d'images sonores destinées à renforcer l'expression du langage parlé, nous devons convenir que nous avons aujourd'hui la même impression que la plupart de ses contemporains : les scènes de récitatifs de Rameau nous paraissent souvent par trop solennelles et parfois assez ennuyeuses ; en dehors de morceaux magnifiques, aussi remarquables par leur ampleur magistrale que par l'intensité de leur rayonnement, il faut bien dire que ce sont ces dialogues ou ces monologues en gri-

saille qui rendent si difficiles l'exécution à la scène de tant de ses chefs-d'œuvre. Pourquoi donc, étant si bien fabriqués, touchent-ils si peu ? Ne faut-il pas incriminer avant tout l'indigence intellectuelle des librettistes ? Le musicien le plus génial ne peut arriver dans ces récits, où le sens des paroles a une telle part, à faire jaillir la moindre étincelle d'une matière si glacée. Et l'on remarquera que ce sont justement dans les quelques passages où le livret s'élève un peu au-dessus de sa platitude habituelle que les récitatifs de Rameau connaissaient leurs moments les plus heureux (11).

---

(11) M. Paul-Marie Masson a étudié de façon très serrée et très complète les récitatifs de Rameau dans un magistral ouvrage : *L'opéra de Rameau.* Il distingue le récitatif simple, le récitatif accompagné, qui annonce et devance tout ce que nous trouvons chez Gluck, et enfin le récitatif mesuré composé de phrases souvent conçues et chantées à la façon de véritables airs. L'auteur conclut que la conception de Rameau a été celle de l'avenir : Gluck voulait « éviter de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif ». Wagner désirait qu'il n'y eût point « de différence entre les phrases déclamées et les phrases chantées » et l'on sait que Debussy a toujours reconnu comme les plus valables les exemples de Rameau.

Ceux qui voient en Rameau une sorte de chimiste de la matière sonore, toujours bridé par les règles, devront méditer cette phrase qui est en quelque sorte la clef du véritable travail de création : « Quand nous composons de la musique, ce n'est pas là le temps de rappeler des règles qui pourraient tenir notre génie dans l'esclavage, et nous ne devons y avoir recours que dans le cas où le génie et l'oreille semblent nous refuser ce que nous cherchons ».

XI

Concerts et musique symphonique

« Il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique et qui avez de l'inclinaison pour les belles choses, ait un concert chez soi tous les mercredis ou tous les jeudis », déclare à M. Jourdain son maître de musique... — « Est-ce que les gens de qualité en ont ? demande le bourgeois gentilhomme — Oui, monsieur. — J'en aurai donc. »

Jusque là, le concert était surtout passe-temps d'aristocrates, un « cadeau », comme on disait, offert à des invités, pour accompagner la promenade sur l'eau ou la collation dans les bosquets ; ou c'était encore le divertissement d'instrumentistes et de chanteurs qui se l'offraient à eux-mêmes ou à leurs intimes. Ainsi pouvait-on écouter des airs de cour ou des extraits de ballets. Le Père Mersenne disait que « les assemblées de concert » étaient fréquentes de son temps ; on y trouvait des réunions de cinq tailles différentes d'un même instrument qui sonnaient sous les doigts, « d'honnêtes gentilshommes qui se plaisaient, deux ou trois heures de suite, à jouer et discuter des transitions d'une consonance à l'autre et de certains mélanges de dissonances ».

C'est peu à peu, au cours du XVII[e] siècle, que le concert prit de l'importance et devint un but en lui-

même — sans pourtant qu'on imaginât encore d'en faire un spectacle payant (1). Mais Louis XIV lance la mode des concerts de professionnels régulièrement organisés. Presque quotidiennement on peut entendre, soit dans son grand salon, les soirs « d'appartement », soit dans sa chambre ou dans son cabinet, les autres jours, des auditions composées de symphonies ou d'actes d'opéras. Soucieuse de profiter du penchant du souverain pour la musique, Mme de Montespan organise des réunions à Clagny, ou, selon Mme de Sévigné, « il y a concert tous les soirs ». Plus tard, Mme de Maintenon emploiera les mêmes moyens pour retenir près d'elle le vieux roi et elle donnera dans ses appartements des concerts dont les habituels solistes sont Robert de Visée, Descoteaux, Forqueray, Buterne, etc...

Les grands entretiennent fréquemment chez eux des orchestres de diverse importance. Nous pouvons noter celui de Mlle de Montpensier où Lully débuta dans son jeune âge, celui du prince de Condé, celui de Mlle de Guise... Jusqu'à la Révolution, l'aristocratie jouera très bien sur ce plan son rôle de classe dirigeante, consciente de ses devoirs et du choix de ses plaisirs. Privée, surtout par Louis XIV, de pouvoir politique, c'est elle qui maintiendra dans la société française la politesse du langage et la qualité des diverses manifestations de l'art. La riche bourgeoisie emboîte le pas ; c'est ainsi que le *Mercure galant* de 1678 rend compte de concerts donnés chez Dessaussonnières chaque semaine avec le concours des meilleurs artistes du temps. Les musiciens en organisent également chez eux : ceux de Mlle Certain et du luthiste Gallot étaient renommés. La province ne veut pas être en reste : on fait de la

(1) Pourtant, dans la préface de son livre d'*Airs à quatre parties* sur les psaumes de Godeau, Jacques de Gouy décrit des « Concerts spirituels » donnés chez l'organiste Pierre de Chabanceau de la Barre et qui auraient été payants.

musique chez des fermiers généraux, chez de hauts magistrats. Des académies s'étaient fondées à Amiens (1625), à Troyes (1647), à Rouen (1662), à Orléans (1670), à Dijon (1680), à Strasbourg (1687).

Nous avons vu que l'opéra fut la grande passion des Français. Pendant plus de cent ans, de Lully à la Révolution, les coutumes, les modes, les ministres et les rois se succèdent, mais le théâtre lyrique, quelles que soient ses éclipses, continue à défrayer la chronique, à agiter l'opinion et à lancer les vedettes.

L'Opéra de Paris était devenu le centre artistique de l'Europe. Mais cet Opéra fermait les trente-deux jours fériés de l'année ; pour ces jours-là, un musicien ingénieux : Anne Danican Philidor, de la Musique du Roi, eut l'idée de donner des concerts publics où chaque auditeur devait payer au guichet. Le roi l'autorisant à utiliser la salle des Suisses aux Tuileries (2), il conclut le 22 janvier 1725 un traité avec Francine qui l'engageait à donner, moyennant 10.000 livres, trente-deux concerts de musique religieuse chaque année sous le titre de « Concerts spirituels » (3).

Cette initiative rencontra un plein succès. Le pre-

---

(2) Voir Appendice V « *Théâtres, salles de concerts,* etc. ».

(3) La réglementation draconienne établie par Lully pesait encore, par le truchement de sa succession, sur les exécutions musicales. C'est pourquoi Philidor n'eut le droit en principe que de donner des pièces vocales en langue latine. Il parvint à tourner la difficulté en créant, en marge, des séances où la musique profane alternait avec la musique sacrée et où l'on entendait notamment des cantates françaises, des cantatilles et des sortes de « concertos chantés » dont Mondonville fut le principal auteur. Mais on fut obligé aussi d'utiliser de singuliers subterfuges : c'est ainsi qu'avec la vogue de l'opéra-comique, le public réclamant une musique plus légère, on glissa des paroles sacrées sur des mélodies à succès — ce qui était d'ailleurs conforme à une tradition qui remontait au moyen âge et ne choquait personne.

mier « Concert spirituel » eut lieu le 18 mars 1725 avec le programme suivant : « *Suites d'airs de violon et caprice*, de Lalande. *Psaume : Confitebor*, de Lalande. *Concerto dit de la Nuit de Noël*, de Corelli. *Cantate Domino*, de Lalande ». Aux concerts suivants on entendit des œuvres d'un grand nombre de contemporains, la vedette restant toujours à Lalande (qui vivait sa dernière année) dont on exécuta douze psaumes pour soli, chœurs, orchestre et orgue, au milieu des applaudissements unanimes. Les œuvres de Lalande, comme celles de Lully, bénéficieront plus tard de nombreuses reprises; mais la forme du motet devint un moule solennel et rigide où était coulée une musique formulaire sans inspiration et sans vie. La nourriture classique avait épuisé ses sucs. On assistait rituellement aux Concerts spirituels, mais au cours du XVIIIe siècle, il y eut un affadissement certain du genre musical qui en était la base. Les Concerts étaient devenus simples prétextes permettant de comparer les qualités de virtuosité des chanteurs et des cantatrices qui venaient y cueillir les applaudissements et dont on discutait interminablement les mérites respectifs.

La musique française (4) y était surtout à l'honneur et l'italienne ne figurait qu'accessoirement au programme. Il faut noter pourtant le triomphal succès du *Stabat* de Pergolèse qui fut chanté au moins une fois chaque année de 1753 à la Révolution.



Sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI, la vie musicale comme la vie intellectuelle trouve dans les salons son meilleur terrain d'épanouissement; les

---

(4) Sur les programmes des concerts spirituels, on consultera avec profit l'excellent ouvrage de Michel Brenet : *Les concerts en France sous l'Ancien Régime* (1900).

deux sont d'ailleurs intimement fondues; c'est le triomphe de « l'honnête homme » qui s'intéresse à tout (souvent de façon un peu superficielle) et n'a pas de spécialisation. Il discute d'art et de philosophie, il a son cabinet de physique, parfois sa lunette d'astronomie et il tient à jouer d'un ou plusieurs instruments (5). Aussi bien, les peintures de l'époque où personnages portraiturés et personnages imaginaires sont si souvent représentés avec des instruments de musique, ne sont-elles pas un témoignage de cet engouement ?

Jamais on ne vit se déployer un tel goût pour les représentations modernes, la comédie de salon, le chant accompagné, le théâtre improvisé : un goût qui ne fit que s'intensifier. Chacun avait son talent de société, l'un jouait de la flûte, l'autre récitait des vers ou chantait la cantatille. Cette passion sévit d'abord chez les gentilshommes, puis chez les écrivains, les savants, les magistrats, les abbés; on la vit se répandre dans le haut commerce et dans l'armée. Les filles de théâtre paraissaient sur la scène avec des capitaines et des généraux; on les emmenait en campagne et l'on montait des tréteaux dès que la troupe se trouvait au repos. Le marquis de Montaynard dut faire promulguer une ordonnance pour défendre aux officiers de jouer ou de chanter en public.

(5) Lecerf de la Viéville nous a conté l'âge héroïque de ces premiers amateurs qui voulurent être les émules des professionnels dans ces lignes réjouissantes : « Autrefois les gens de qualité laissaient aux musiciens de naissance et de profession le métier d'accompagner : aujourd'hui ils s'en font un honneur suprême. Jouer des pièces pour s'amuser soi-même agréablement, ou pour divertir sa maîtresse ou son ami, est au-dessous d'eux. Mais se clouer trois ou quatre ans sur un clavecin, pour parvenir enfin à la gloire d'être membre d'un concert, d'être assis entre un violon et une basse de violon de l'Opéra et de crocher bien ou mal quelques accords qui ne seront entendus de personne, voilà leur noble ambition ».

Peu d'hôtels parisiens, peu de châteaux de France ne furent alors témoins de ces saynètes d'amateurs qui furent parfois prétexte à d'exquis divertissements, du proverbe ou de la charade au fragment d'opéra. Les gravures de Cochin, de Moreau ou de Lawrence nous ont laissé le souvenir exquis de ces réunions qui furent les facettes les plus étincelantes du siècle de la frivolité.

Certaines de ces assemblées devinrent même d'ardents foyers de vie artistique. Le trésorier Crozat, privilégié du commerce entre la France et la Louisiane, l'une des plus grosses fortunes de la Régence, protecteur de Watteau, donnait de magnifiques concerts en son hôtel de la rue de Richelieu, malheureusement détruit. Le violoniste Rebel connut-là ses premiers succès. Les séances, bien qu'accueillant de nombreux invités, étaient privées. M[me] de Prie reprit la suite de ces auditions (1724) en les multipliant : il y en avait deux par semaine. Les frais étaient couverts par une association de 60 participants qui payaient chacun 400 livres annuellement (6). On nommait cela une Académie : c'était en somme une société qui fonctionnait par souscriptions d'abonnements. Le principe s'en développa largement.

La cour de la Duchesse du Maine à Sceaux était tout autre chose. Cette noble et très intelligente ambitieuse attirait dans son salon la plus haute noblesse du temps, tandis que son mari, retiré dans la tourelle la plus isolée du château, restait plongé dans ses études de géométrie. Toute l'époque est là. Les ducs de Bourbon et de Nevers coudoyaient Fontenelle et Voltaire. La maîtresse de maison traitait comme des gentilshommes les chanteurs célèbres et ses musiciens, au

---

(6) Les concerts de M[me] de Prie eurent lieu d'abord dans un salon du Louvre, puis dans un salon des Tuileries.

nombre desquels figurèrent Gilliers, Campra et le brillant Mouret qui fut attaché quelque temps à sa Cour.

La Pompadour, qui s'est faite la protectrice des arts, met la musique au premier plan de ses préoccupations. Elle avait travaillé le chant avec le ténor Jelyotte et, même en faisant la part de la flatterie dans les témoignages contemporains, il semble bien qu'elle eut un beau talent de cantatrice. La musique est pour elle une politique en même temps qu'une récréation. Les meilleurs chanteurs et instrumentistes viennent jouer pour elle, et, en dehors de son théâtre de Bellevue, elle deviendra l'animatrice du Théâtre des Petits Cabinets à Versailles où se déroulèrent des représentations musicales éblouissantes.

Les maisons du fermier général Le Riche de la Pouplinière à Paris et à Passy — celle-ci semblable à un théâtre — furent à coup sûr les centres les plus vivants et les plus efficaces de la vie musicale. On sait que le financier, grand ami de Rameau, ne cessa de le protéger et de le favoriser. Tout ce qu'il y eut de chanteurs ou d'instrumentistes de talent, de compositeurs bien doués et d'amateurs avertis défila chez lui. Ce n'était pas simple fantaisie d'homme riche. La Pouplinière avait un discernement aigu et toute nouveauté l'attirait. C'est à lui que l'on doit l'introduction en France du cor et de la clarinette qui venaient de faire leur apparition en Allemagne; il amena à Paris des cornistes et des clarinettistes allemands ; et c'est à lui sans doute que l'on doit d'avoir entendu pour la première fois en France Jean Stamitz qui permit aux Français de prendre contact avec les principes des symphonistes de l'Ecole de Mannheim dont l'influence fut décisive sur le développement de la symphonie classique telle qu'elle sera pratiquée par Haydn et Mozart, puis par Beethoven dans sa jeunesse.

En vérité, les Français ne viendront que tardive-

ment à la véritable symphonie. Ce qui était alors nommé « symphonie » n'était guère comparable aux grands ensembles que nous avons connus depuis. On désignait aussi bien sous le titre de « symphonie », de « sonate », de « concerto » ou de « concert » des pièces musicales qui groupaient quelques instruments seulement et dont l'un d'eux, parfois, tenait le rôle principal, les autres se bornant à tracer un accompagnement écrit selon des règles à peu près invariables (7). Ainsi une ligne mélodique ressortait qui cherchait surtout à mettre en valeur le style d'un instrument et sa puissance expressive. En fait, ces pièces symphoniques ressemblaient moins à des concertos, qui font dialoguer un instrument et un orchestre considéré lui-même comme un instrument, qu'à des sonates où une voix soliste est accompagnée par un petit groupe instrumental.

La nouveauté de l'instrumentation et l'apparition de nouveaux instruments attirait en effet par dessus tout l'attention sur l'effet, sur cette chose assez nouvelle qui était la couleur instrumentale, et sur l'habileté avec laquelle certains artistes savaient l'utiliser. Ce que l'on admirait, plus sans doute que les jeux de l'harmonie, c'était la beauté mélodique d'une phrase, son timbre, son rythme, sa chaleur ou sa vivacité.

Le violon, qui venait de remplacer définitivement la viole, régnait alors en triomphateur. Jamais la France ne connut une telle littérature violonistique. Sans doute l'école française n'atteignit pas la splendeur de celle d'Italie, le pays des grands luthiers, des merveilleux virtuoses, et il semble même que les Français n'aient pas apprécié à sa valeur la technique de Vivaldi ni le

---

(7) Cf. l'étude de la Laurencie et de Saint-Foix : *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers* 1750, dans l'*Année musicale* (1911).

feu ardent de son génie. Ils restent un peu pâles à côté des maîtres italiens. La France connut cependant un groupe de violonistes-compositeurs, dont l'œuvre toute de clarté, de limpidité, de fraîcheur, marque le sommet de notre musique instrumentale à cette époque. Il y a alors une école française de violon qui a ses caractères propres, et qui vit tout à fait indépendamment de celle des autres pays (8). Après Anet et Grignon, Italien francisé, qui avaient connu tous deux la célébrité sous Louis XV, vinrent des artistes de grande race comme Rebel, intendant de la musique de la Cour, comme son ami et collaborateur Francœur, comme Aubert, Senaillié et surtout Jean-Marie Leclair, dont la précision d'écriture est voilée d'un doux rayonnement de poésie. Par son charme et sa sobre élégance, Leclair peut être considéré comme un des plus purs représentants de la musique classique française à son déclin. Ces adroits violonistes ne se contentaient pas d'écrire sonates ou concertos pour mettre en valeur la virtuosité de leur jeu ; ils font apprécier, notamment dans leur *andante* sobres et pathétiques, des dons d'une musicalité sincère et profonde. Mondonville, qui était également l'un des violonistes et des compositeurs les plus goûtés de son temps pour sa technique solide, tint une place importante dans la vie musicale des dernières années de l'Ancien Régime.

La basse de viole (ou viole de gambe) maintint plus longtemps son prestige. Ses sonorités douces et harmonieuses restèrent appréciées surtout dans la musique d'église; et le violoncelle, que l'on trouvait plus vulgaire, ne parvint que tardivement à la remplacer complètement. Il y eut en effet une littérature de valeur

---

(8) Cf. Max Pincherle. *L'Ecole française de violon.* — *La technique du violon chez les premiers sonatistes français.* **S.I.M. (1911).**

écrite spécialement pour la gambe qui eut pour principal auteur Marin Marais dont nous avons déjà signalé d'autre part la relative importance dans la musique symphonique (9). Cet instrument était encore l'objet, en 1740, d'une apologie, d'ailleurs un peu puérile, d'un certain Hubert Le Blanc, qui se faisait le champion des instruments anciens tombés en désuétude (10).

Mais tout ceci semblait déjà bien périmé. Le siècle, avide d'inventions et de nouveautés, s'intéressait trop au timbre des nouveaux instruments pour ne pas abandonner ceux du passé. Aussi, bien que la plupart des « concerts » fussent écrits pour des instruments *ad libitum*, qui accommodaient des parties hautes ou basses écrites dans leur registre, nous voyons paraître des pièces écrites spécialement pour la clarinette, le hautbois, le basson, le cor d'harmonie, la trompette, le cor de chasse, etc... Desmarets, Montéclair, Boismortier s'y distinguèrent, tandis que des musiciens amateurs s'essayaient en de petites compositions auxquelles il convient de ne pas attacher plus d'importance qu'à ces foules de piécettes en vers livrées trop généreusement à l'imprimerie où s'essayaient alors tant de rimailleurs.

Dans les années qui précédèrent immédiatement 89, toute une littérature ayant la musique pour objet prolifèra intensément. A côté d'un Lacépède dont les naturalistes estiment peut-être les travaux de zoologie, mais dont nous goûtons moins les *Aventures de Télémaque* mises en musique, et qui publia une massive et indigente *Poétique de la Musique*, il y eut des ouvrages qui peuvent être lus encore avec intérêt, notamment

---

(9) Voir page 118.

(10) Le Blanc. *Défense de la basse de viole...* (1740).

ceux de Bemetzrieder (11), de La Borde (12) et surtout ceux de Chabanon (13), qui sont pénétrés de bon sens.

On cite le mot célèbre du vieux Fontenelle : « Sonate, que me veux-tu ?... », tandis que Rousseau stigmatisait le mauvais goût de ses contemporains qui prenaient plaisir à écouter sonates et symphonies. Fontenelle n'était pas musicien. Mais n'est-on pas stupéfait d'entendre un amateur aussi averti et aussi fin que d'Alembert reprendre la boutade à son compte ? « Toute cette musique purement instrumentale, sans dessein, sans objet, ne parle ni à l'esprit ni à l'âme et mérite qu'on lui demande avec Fontenelle : « Sonate, « que me veux-tu ? » Il faut avouer qu'en général on ne sent toute l'expression de la musique que lorsqu'elle est liée à des paroles ou à des danses ».

L'esprit voulait se rattacher à quelque chose de précis, à des images bien tracées ; les titres et sous-titres des pièces de clavecin ou des symphonies étaient à eux seuls de véritables programmes. Au vrai, il s'agissait surtout de musique descriptive, chargée d'un pittoresque assez superficiel mais heureusement transposé. Quand Couperin nous emmène par les rues avec sa Ménestrandie ou que Marin Marais nous raconte par le menu une opération chirurgicale, il s'agit là de musique imitative, de musique-peinture.

C'était dans la tradition française, et la musique polyphonique de la Renaissance avait laissé des œuvres comme *Le chant des Oiseaux*, ou la *Bataille de Marignan* qui, dans ce domaine, ne pouvaient guère

---

(11) Bemetzrieder. *Le tolérantisme musical* (1781).

(12) La Borde. *Essai sur la musique ancienne et moderne* (4 vol.) 1780.

(13) Chabanon. *Observations sur la musique et principalement sur la musique dans l'art. De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, la langue, la poésie et le théâtre* (1785).

être dépassées. Qu'une telle conception purement imitative de la musique soit inférieure à ce que nous appelons aujourd'hui musique pure, on ne saurait le nier; mais il ne faut pas non plus généraliser car l'une et l'autre formules ont produit des chefs-d'œuvre : on peut admirer les derniers quatuors de Beethoven sans pour autant rabaisser la *Pastorale.*

En fait, les Français furent très longtemps rebelles à la sonate et à toute musique instrumentale. Pour eux, la musique, c'était l'opéra, la mélodie, le chant; et n'avait-on pas surtout reproché à Rameau ses développements symphoniques ? Mais, peu à peu, et surtout sous l'influence des Allemands, une autre conception se faisait jour : la musique symphonique était de plus en plus appréciée — bien qu'à vrai dire dans un milieu restreint. Au Concert Spirituel, on joua des symphonies de Haydn (14), de J.-Chrétien Bach et de Gossec. Le même Gossec composa pour le Concert des Amateurs d'importantes symphonies sans grand génie mais de bonne tenue. On sait d'autre part quels déboires furent infligés à Mozart, lors de son second passage à Paris (15), à Mozart qui fût sans doute devenu Parisien et musicien français s'il avait rencontré chez nous meilleur accueil près du public et surtout près de nos compositeurs. Le jeune Salzbourgeois en garda une profonde amertume, et il faut faire la part de sa déconvenue dans sa sévérité à l'égard de la musique française de cette époque (16).

---

(14) On sait que les fameuses « Symphonies parisiennes » furent écrites pour le Concert Spirituel de 1786 et 1789; on affichait souvent au programme de ces concerts une ou deux symphonies du musicien allemand.

(15) Mozart eut toutes les peines du monde à faire accepter au Concert Spirituel deux de ses symphonies qui semblent d'ailleurs avoir été écoutées sans enthousiasme et n'eurent aucun retentissement.

(16) Nous ne pouvons oublier en effet que de son premier

Le fait de ne pas reconnaître un génie — fût-il celui d'un Mozart — est de tous les temps.

Qu'il y ait eu à la fin du siècle un élargissement du goût, ce n'est guère contestable : un milieu raffiné et de haute culture se piquait d'apprécier aussi bien la musique française, qu'italienne ou allemande, de même que l'on adoptait avec éclectisme, que l'on comparait ou critiquait nos « trois âges de la musique » : celui de Lully, celui de Rameau et celui de Gluck (17).

La musique que l'on écoute alors est vraisemblablement fort bien interprétée dans un grand nombre de ces salons lambrissés, aux glaces encadrées d'or et meublés avec l'art le plus exquis qu'on ait jamais connu; toute une société cosmopolite et d'une élégance recherchée applaudit avec mesure et distinction aux œuvres nouvelles... (18). Mais que ces tableaux enchanteurs ne nous fassent pas trop illusion : il nous paraît difficile de parler comme on l'a fait d'un « progrès du goût musical » en France. Ce n'est pas en soi un progrès que d'accueillir, avec plus ou moins de discernement, tout ce qui vous est proposé. Il faut bien dire, enfin, que le goût de cette société distinguée se portait avant tout sur la mélodie facile, sur la romance sentimentale d'une parfaite indigence littéraire et musicale, sur la chanson paysanne faussement naïve qui est bien le genre le plus platement sophistiqué qui existe au

---

voyage, quinze ans auparavant, il avait gardé un souvenir impressionnant ; son père avait professé en particulier une vive admiration pour les chœurs qu'ils avaient entendus à la Chapelle de Versailles.

(17) Devismes de Valgay qui s'était distingué à la direction de l'Opéra, avait commandé à Grétry une sorte de pot-pourri, intitulé *Les Trois Ages* où voisinaient, comme dans un triptyque, des airs de Lully, de Rameau et de Gluck.

(18) Parmi les salons où l'on avait accoutumé d'entendre la meilleure musique, citons celui du bailli de Bagge, du comte d'Albaret, du maréchal de Noailles, de Beaujon, de

monde... Non, il n'y avait pas eu progrès depuis le temps où les maîtres du goût se nommaient Lully ou Lalande. Certes les Français parlaient beaucoup plus de musique qu'au siècle précédent — et surtout ils noircissaient beaucoup plus de papier à son sujet — mais, en dehors de celle de Rameau, qui resta en partie incomprise, la musique française avait perdu de sa vigueur. C'est en Autriche, c'est en Thuringe, c'est auprès des petites cours et des municipalités de l'Europe centrale, que nous trouvons alors les foyers intimes, ardents et graves de la musique.



Marie Leczynska avait fait du Salon de la Paix, à Versailles, une salle de musique où les concerts furent dirigés successivement par Destouches, par Blamont et par Rebel, tandis que la Pompadour accueillait à Bellevue, les gens de théâtre, les musiciens, les artistes et les amateurs. Professionnels et gens du monde étaient traités sur un pied d'égalité; l'aristocratie du sang recherchait — et souvent enviait — l'aristocratie de l'esprit.

Si nous voulons évoquer la musique aux dernières lueurs de la Monarchie, allons jusqu'à Trianon-sous-Bois, dans la grande Galerie à la merveilleuse acoustique que Marie-Antoinette aimait transformer en salle de concert. C'est là que nous pouvons évoquer la reine dans ses robes claires et légères, ses belles mains courant sur la harpe, et chantant ses propres romances, ou bien écoutant quelque ariette de Jean-Jacques ou de Grétry interprétée par Garat, accompagnée au cla-

---

Mme Grimod de la Reynière, ainsi que ceux de Mme Vigée-Lebrun et de Mme de Genlis, qui, dans leurs mémoires, nous ont laissé tant de curieux souvenirs sur la vie de société de leur temps.

vecin par Gluck ou Piccini. La reine est musicienne, et il y a beaucoup de musiciens autour d'elle, — ce qui n'empêche pas de tomber souvent dans la fadaise. L'ariette d'opéra-comique et la petite romance sont plus souvent applaudies que la symphonie. La harpe est devenue l'instrument favori des élégantes : c'est à la harpe que Mme de Genlis joue l'ouverture d'*Iphigénie* — ce qui, après tout, est préférable aux transcriptions d'opéras de Rameau pour la musette... Les petites nymphes de Clodion ont remplacé les bustes vigoureux de Coysevox. On se tourne vers le précieux, le gracieux, le délicieux, et, si Gluck n'était pas arrivé en France, avec sa lourdeur et son sérieux germaniques, la musique française n'eût-elle pas gentiment glissé dans une aimable insignifiance ?

XII

Naissance de l'opéra-comique

Peu après avoir vu le jour, notre tragédie lyrique subit une crise. Pénurie d'auteurs, désaffection du public... Jusqu'à la tardive arrivée de Rameau à la scène, bien rares, nous l'avons vu, sont les œuvres mémorables. L'esprit du siècle n'est plus à la tragédie : un Crébillon, un Ducis prennent la place occupée auparavant par Corneille et par Racine. Comparons aux visages empreints de solennelle gravité qu'avaient peints Lebrun et Mignard les figures spirituelles et malicieuses immortalisées par les pastels de La Tour, nous avons la double image de la transformation qui s'est accomplie; les premiers sont faits pour les nobles passions et les grands sentiments, les autres pour la frivolité et le trait d'esprit.

Le XVIIIe siècle a certes vu triompher la musique au théâtre, mais il s'agissait surtout d'une musique de divertissement, d'une musique légère, qui ressassait

facilement les mêmes idées faciles, et où nous ne trouvons, sous d'agréables parures, que peu d'invention et d'originalité.

Molière avait pressenti le genre nouveau où pourrait s'épanouir notre génie national et ses comédies-ballets mêlées de chants portent en puissance tout ce qui devait s'épanouir longtemps après lui (1). Il n'est pas contestable que l'opéra-comique soit né sur les théâtres de la Foire, mais les spectateurs venaient chercher là ce qu'on donne habituellement dans les foires : des amusements et des récréations le plus souvent triviales, où la musique ne tenait qu'un rôle secondaire et où l'on se contentait, en fait de composition musicale, de piocher à droite et à gauche des airs plus ou moins adaptés. Ce n'est que vers le milieu du siècle que des compositeurs se mirent à y consacrer leurs dons — pour des raisons, nous l'allons voir, qui ne tenaient pas seulement aux désirs du public; c'est alors que l'opéra-comique commença à devenir un genre vraiment original, badin, léger, souvent polisson ; il correspondait à la licence des mœurs et des esprits. Il fut alors l'objet d'une vogue étonnante : nous sommes frappés, en parcourant les mémoires, les critiques, les pamphlets qui pullulent à cette époque, de constater quelle importance ces jolies choses — qui ne sont tout de même que de petites choses — tenaient dans la vie de société (2). Pièces faciles à écrire et à écouter, on en produisait chaque année par douzaines; elles étaient l'objet des conversations et des commentaires de tou-

(1) Voir p. 40.

(2) Si la plupart des gens de lettres touche-à-tout de l'époque décriaient l'opéra au profit de l'opéra-comique, d'excellents auteurs comme d'Aquin, le frère de l'organiste de la Chapelle Royale, ne craignaient pas d'affirmer qu'il y avait une hiérarchie des genres. Dans son *Censeur hebdomadaire*, d'Aquin écrivait en 1762 à propos

tes les feuilles du temps; et Favart, dans ses curieux *Mémoires*, pouvait écrire en 1761 : « L'Opéra-Comique ne désemplit point, il écrase absolument tous les autres spectacles ».

Il faut dire que le genre avait bien évolué : de la farce et de la pitrerie, il devint, avec Monsigny et surtout avec Grétry, un genre de haute tenue; en se muant en comédie sentimentale et en petit drame pathétique, il répondait si parfaitement au goût nouveau que, malgré l'arrivée de Gluck à Paris et tout le mouvement d'attraction qui se produisit autour de son théâtre et de sa musique, son succès ne faiblit point; il demeura le genre musical le plus goûté, le plus populaire dans toutes les classes sociales et le plus vivant, jusqu'à la fin du siècle.

Cette évolution de l'opéra-comique est un reflet très fidèle non seulement du goût musical mais du mouvement des idées qui se répandirent en France à la veille de la Révolution.

Née au cœur du Paris populaire, cette invention est bien nôtre, elle ne doit rien à d'autres, et sa prise fut si puissante qu'elle put attirer, convertir et franciser des musiciens étrangers. Les livrets d'opéra-comique sont généralement des comédies pleines de charme et de vivacité d'une qualité beaucoup plus plaisante que celle de tant de livrets d'opéras mythologiques ou historiques boursouflés. La musique, surtout avec Grétry, se rattache aux grands principes de Lully et de Rameau; elle détacha pourtant le public de ces maîtres qui paru-

---

d'une brillante reprise de *Pygmalion* par l'Académie Royale de Musique : « Faut-il que le merveilleux assemblage de tant d'arts agréables, arts portés à la perfection, le cède vis-à-vis de certaines gens au petit genre adopté depuis peu. Accordez à ce genre un certain agrément, je le veux bien; amusez-vous en quelquefois, à la bonne heure ; mais ne préférez pas le joli au beau. C'est une fureur passagère. »

rent guindés et fastidieux; elle l'orienta vers un style très simple, naturel et facile; dans ce sens, elle commença à préparer le chemin pour la réforme de Gluck qui devait simplifier et « populariser » l'opéra.



Bien que la fiction du chant soit plus apparente encore dans l'opéra-comique que dans l'opéra, puisque les alternances de parlé et de chanté amènent de constantes ruptures de rythme dans l'action et provoquent les décalages les plus « antinaturels » qui soient, l'opéra-comique était dans l'air. Et, s'il tarda si longtemps à prendre forme, c'est que, durant toute la première partie du siècle, il fut brimé par les institutions officiellement établies qui voyaient en lui, avec une juste prescience d'ailleurs, un concurrent redoutable. Que ces petits spectacles forains montés en plein air ou devant une troupe de badauds, et qui, d'après les gravures du temps, ressemblaient plutôt à des guignols qu'à de vrais théâtres, que ces spectacles aient pu être l'objet de tant de mesures draconiennes, il y a de quoi étonner un peu. Mais les faits sont là : les Forains eurent à combattre trois adversaires d'importance : l'Opéra, qui voulait leur « interdire le *chant* »; la Comédie-Française, qui prétendait leur « couper *la parole* », et la Comédie Italienne, qui leur contestait *la pantomime* (3).

A la fin du XVIIe siècle, les Italiens qui, depuis Scaramouche, avaient acquis le privilège de jouer au théâtre du Palais Royal quand Molière n'y était pas, dépassèrent toute retenue et allèrent même dans leur audace sacrilège jusqu'à ridiculiser dans la *Fausse Prude* la

---

(3) Cf. Emile Genest. *L'opéra-comique connu et inconnu.*

sainte et austère Mme de Maintenon; ils furent invités à regagner leur pays en 1697. La troupe des Forains d'Alexandre Bertrand loua alors l'hôtel de Bourgogne, avec l'intention évidente de prendre leur place; mais elle reçut aussitôt l'ordre de vider les lieux. Elle se réfugia alors aux foires de Saint-Germain et Saint-Laurent, auprès des troupes des frères Allard et de la veuve Maurice von der Beck (4). Les Comédiens Français obtinrent aussitôt contre elle des ordonnances qui lui défendaient de jouer, et depuis lors, ce ne fut qu'une longue suite de querelles, de luttes sourdes et de procès entre les théâtres forains et les théâtres privilégiés (5).

---

(4) Parmi les foires temporaires que comptait Paris, seules la foire Saint-Laurent et la foire Saint-Germain jouèrent un rôle dans l'histoire du théâtre chanté. La première où, à côté des montreurs d'animaux et des danseurs de corde, étaient montées des danses et des comédies, n'était guère fréquentée, en raison de sa situation excentrique le long de la route de Saint-Denis, que par un public populaire; la foire de Saint-Germain au contraire n'était pas dédaignée par la noblesse. Ses titres étaient fort anciens. Elle possédait une charte datée de 1176 portant jouissance de ses revenus à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés dont elle dépendait.

(5) Les ordonnances du Lieutenant de Police des 20 et 27 février 1699 stipulent : « Défense à tous particuliers de représenter aucune comédie ni farce et, pour y avoir contrevenu, condamnation de 1.500 livres de dommages et intérêts... ». Les délinquants en appellent au Parlement ; la veuve Maurice et Allard s'associent pour louer le Jeu de Paume d'Orléans, rue des Quatre-Vents. Après nouveaux arrêts de la Police en 1702 et nouvelles ordonnances du Parlement en 1703, les comédiens cessent de jouer des comédies et n'en donnent plus que des fragments. La police se montre alors plus rigoureuse encore : défense de dialoguer. On imagine alors de laisser un seul acteur en scène qui sortait pendant qu'un autre venait donner la réplique, ou bien, ce qui provoquait les fous rires, un seul acteur parlait et son interlocuteur répondait par signes.

Pourtant, à la Foire Saint-Germain de 1708, les Forains obtiennent du directeur de l'Académie Royale de Musique la permission de faire chanter et de changer de décor à volonté. Devant le succès qu'ils rencontrent aussitôt, les Comédiens Français s'agitent et parviennent à faire démolir leur théâtre (6). Pourtant, on en appelle au Grand Conseil qui statue en condamnant les Comédiens Français à 6.000 livres de dommages et intérêts, mais laisse subsister l'interdiction de parler et de chanter... Les Forains, qui ont plus d'un tour dans leur sac, parviennent encore à tourner la loi : ils jouent une pantomime tandis que descendent des cintres des écriteaux qui portent en gros caractères des paroles à chanter sur des airs connus (7). L'orchestre attaquait alors une ritournelle et des compères disséminés dans la salle entraînaient le public. Inutile de dire que celui-ci était ravi : les Français ont toujours aimé berner la maréchaussée; jamais le théâtre de la foire Saint-Germain ne connut tant de succès et la foule, mise en joie, reprenait de bon cœur les refrains proposés. N'est-il pas de meilleur moyen pour imposer des chansons au public ? Et n'est-ce pas à peu de choses près — l'accordéon en plus — ce qui se pratique aujourd'hui encore dans les foires et aux carrefours ?

Les « pièces à écriteaux » connurent aussitôt une

---

(6) Les sieurs Dolet et Laplace passent outre et voient, le 20 février 1709, jeter bas un mur de leur salle. Ils le reconstruisent durant la nuit et rejouent le lendemain dimanche... Le lundi on achève la destruction et des archers viennent veiller sur les décombres !

(7) Les airs dont les Français étaient alors très friands étaient popularisés par de nombreux recueils. Il suffisait que l'auteur en indiquât les premières paroles — ce que l'on appelait le *fredon* — pour que les spectateurs pussent entonner la chanson.

très vive faveur et c'est par ce moyen, qui nous paraît bizarre et rudimentaire, que l'on vit éclore sur les scènes nouvelles de l'Opéra-Comique une série de chefs-d'œuvre du genre. Fuzelier traçait une simple trame, une légère intrigue, le plus souvent sur des thèmes empruntés à la Comédie italienne, où s'entremêlaient chants et danses, lazzi et acrobaties comiques. Les encouragements qui lui étaient prodigués l'amenèrent à écrire de véritables petites pièces lyriques dont un bel exemple est son *Arlequin défenseur d'Homère* qui vit le jour en 1715 au moment où le nom de « *Théâtre d'Opéra-Comique* » était officiellement autorisé (8).

Lesage, le célèbre auteur de *Gil Blas* et de *Turcaret,* après avoir écrit pour la Comédie-Française, s'intéressa au nouveau genre et créa pour lui un style parfaitement adapté en lui fixant ses véritables règles. Il réservait toutes ses œuvres au théâtre de la dame de Baune, veuve Baron, qui avait su intriguer pour les exploiter brillamment (9). C'est ainsi qu'il fit représenter à la Foire Saint-Germain, en 1713, une pièce à écriteaux en trois actes : *Arlequin roi de Serendib,* puis *Arlequin Mahomet* (1714), *Le Tombeau de Nostradamus, Les*

---

(8) Ce nom d'*opéra-comique* s'explique parfaitement lorsque l'on sait que les premières pièces représentées étaient des parodies d'opéra.

Dans sa préface du « Théâtre de la Foire », Lesage nous indique comment l'opéra-comique a été mis au monde et baptisé : « Les Forains voyant que le public goûtait ce spectacle en chansons, s'imaginèrent avec raison que, si les acteurs chantaient eux-mêmes les vaudevilles, ils plairaient encore davantage. Ils traitèrent alors avec l'Opéra qui, en vertu de ses patentes, leur accorda la permission de chanter. On composa aussitôt des pièces purement en vaudevilles et le spectacle prit le nom d'opéra-comique. »

(9) Sedaine nous a conté cette histoire :

Deux écrivains, Lesage et d'Orneval
A ces farceurs s'engagèrent de vendre
Tout leur esprit tant qu'il pourrait s'étendre.

Eaux de Merlin (1715), *La Querelle des Théâtres* (1718), etc.. Enfin, en collaboration avec Fuzelier et Dorneval, qui avaient une excellente pratique des tréteaux, il produisit des pièces qui peuvent compter parmi les meilleures du genre comme la *Boîte de Pandore* (1721), ou *Les Amants déguisés* (1726).

Le spirituel Piron eut le singulier mérite de demander le concours de Rameau pour truffer d'ariettes et de danses ses comédies d'un style piquant et vertement assaisonné (10). De ses pièces écrites pour la Foire, *Arlequin déguisé* (1722) et *Le Caprice* (1724) sont parmi les plus remarquables.

La « pièce à écriteaux » du début est bien dépassée. Les vaudevilles font fureur. L'opéra-comique ne comportera plus que des comédies en vaudevilles, c'est-à-dire des comédies où s'intercalent des couplets qui se chantent sur des airs connus — que l'on nommait des « ponts-neufs » — vieux refrains populaires, chansons à la mode, romances, airs à boire, airs à danser et surtout airs d'opéras parodiés. Ces pots-pourris, assez semblables à ceux qui sont chantés aujourd'hui dans les revues de cabarets ou de music-halls devaient atteindre leur apogée avec Passard, qui fut un des premiers à réagir contre l'ironie parodique et la trivialité, et surtout avec Favart. Ce pâtissier-poète,

---

(10) Le mot *ariette* signifie étymologiquement « petit air », mais on lui donna tout de suite une acception particulière : les ariettes, comme celles de la *Serva Padrona*, comme celles du *Devin du Village*, s'opposaient aux vaudevilles, du fait que leurs couplets se chantaient sur une musique originale, composée spécialement pour les paroles. Lorsque les airs de l'opéra-comique devinrent plus importants et prirent des nuances sentimentales et dramatiques, le mot subsista. Ainsi le sous-titre de « comédie en prose mêlée d'ariettes » était-il employé fréquemment.

On peut dire que l'introduction de l'ariette marque le véritable point de départ du genre de l'opéra-comique.

auteur et compositeur, plein d'esprit et de savoir-faire, qui écrivait chaque année sa bonne demi-douzaine de comédies en vaudevilles, eut l'heureuse fortune d'être servi par sa charmante épouse qui, sous le nom de Mlle du Ronceray, avait diverti la cour du roi Stanislas. La célèbre Mme Favart, par sa vivante personnalité, son exquise simplicité, fit courir tout Paris; elle prêtait la main, dit-on, aux comédies de son mari, qui était lui-même habile musicien et savait mieux que quiconque choisir, préparer et mettre en place les airs dont ses pièces étaient émaillées.

La Chercheuse d'esprit, jouée pour la première fois le 20 février 1741 sur le théâtre de la Foire Saint-Germain et qui eut plus de deux cents représentations consécutives, lui permit de conquérir une place de choix dans un genre secondaire mais délicieux. Jusqu'à ce que, jaloux des lauriers de Sedaine, il ait voulu forcer un genre pour lequel il n'était point fait, il n'a cessé de fabriquer de jolis bijoux comme le *Coq de village, les Vendanges de Tempé, les Nymphes de Diane, les Amours champêtres, les Amours de Bastien et Bastienne, la Coquette trompée, Ninette à la Cour, les Ensorcelées ou la Fortune au village*, qui furent unanimement appréciés.

Nous voyons alors apparaître à l'Opéra-Comique avec la « comédie à ariettes » des partitions originales. Déjà, des musiciens sérieux et connus n'avaient pas dédaigné d'écrire pour la Foire, tels qu'Elisabeth de la Guerre, Mouret, Bernier, Corette, Desrochers. Des livrets de Lesage et de Regnard avaient été mis en musique par Jean-Claude Gilliers, qui fut contrebassiste à l'Opéra pendant trente ans; par sa collaboration musicale à la Comédie italienne et au Théâtre français, Gilliers peut être considéré comme un véri-

table précurseur de l'opéra-comique (11). D'autre part, quelques vaudevilles avaient été « adaptés » — nous n'osons pas dire « arrangés » — par des musiciens spécialisés, comme fit Duni pour la *Ninette à la Cour* de Favart (1755), qui contient d'ailleurs quelques pages délicieuses :



Duni. Ninette à la cour.

Il fallut, pour donner corps à ces essais, l'action d'un homme qui avait tous les feux du théâtre dans

---

(11) Parmi les nombreuses pièces légères ou pièces de circonstance mises en musique par Gilliers, il faut citer : *La Foire Saint-Germain* (1696), *Les Fastes du Cours* (1699), *La Fête au Village* (1700), *Les Folies amoureuses* (1704), *L'Amour charlatan* (1710), *Le Bouquet du Roi* (1720).

les veines : Jean Monnet. Par son habileté, son goût, son enjouement et son véritable génie d'impresario, Monnet allait donner au théâtre de la Foire en même temps qu'une organisation saine et sérieuse, un lustre extrêmement brillant. A la suite de son prédécesseur Pontau, dont les affaires avaient mal tourné, il reprit le privilège de l'Opéra-Comique en passant contrat pour six ans, le 28 mars 1743, avec Thuret, directeur de l'Opéra. Dès le début, il donne la mesure de ses nobles ambitions : il fait remettre à neuf une salle aimable et confortable, et il appelle Préville, de Rouen, dont il pressent les dons, pour le placer à la tête de 24 actrices et acteurs choisis ; Mlle Sallé, secondée par Dupré et Lagny, dirigera les ballets, tandis que Favart sera chargé de recevoir les pièces, de leurs répétitions et de leur mise en scène. Pour remplir le rôle de chef d'orchestre, il s'adresse à Rameau; pour les décors et les costumes, au peintre Boucher, tout simplement... Hélas ! Ces splendeurs ne durent pas même une année... Le trop entreprenant Monnet est inquiété par le nouveau directeur de l'Opéra, un nommé Berger, qui obtient de faire résilier son contrat. Il s'en va alors monter des spectacles à Dijon, à Lyon, à Londres tandis que Favart part dans les Flandres à la suite du Maréchal de Saxe... Mais c'est Paris qu'il lui faut. Après sept ans de voyage, il revient dans la capitale au moment où notre Académie de Musique, passant par une période d'infortune, se voit prise en charge par l'édilité parisienne. Grâce à l'appui de celle-ci et à la faveur de la clairvoyante Pompadour, il obtient le privilège de reprendre l'Opéra-Comique et de s'installer à la Foire Saint-Laurent. Il fait merveille. L'ingénieur Arnoult, machiniste du Roi, construit une salle qui, au point de vue technique, est un véritable chef-d'œuvre (12) et que Boucher pare de tous les prestiges de sa palette.

(12) Cette salle était si parfaite qu'elle servit de modèle

Ici se place le joli tour joué par Monnet aux snobs parisiens de son temps, tour qui devait avoir une importance capitale dans la destinée de notre Opéra-Comique. Surtout depuis les représentations de la *Servà Padrona*, on ne jurait que par les Italiens (13); les écrits de Rousseau, les conversations et les épîtres de Grimm daubaient à qui mieux mieux sur la musique française. On n'admettait plus de musique qu'italienne. Monnet demanda alors à son ami Vadé, d'écrire une pièce d'après le conte des *Troqueurs* de La Fontaine. Puis il demanda à Dauvergne, qui allait devenir un peu plus tard surintendant de la musique du roi, d'en composer la musique. La pièce fut alors présentée à la Foire Saint-Laurent comme l'œuvre d'un musicien italien de Vienne à qui l'on avait envoyé un livret français... Le subterfuge ne manqua point son but. On applaudit fort cette musique « italienne » — et il y eut sans doute quelques mines un peu longues lorsque Monnet annonça qu'elle était de pure origine française. Il avait gagné la partie pour la cause de la musique française et pour celle de l'opéra-comique. Avec les *Troqueurs* en effet, on voyait paraître un des premiers types de comédie à ariettes comportant une musique originale, des soli, des quatuors, des danses, tout ce qui devait assurer la fortune du genre par la suite.

Au moment où les Italiens avaient cru triompher par la réunion des théâtres de l'Opéra-Comique et de la Comédie italienne (1762), l'esprit public se détacha

---

à celles qui furent édifiées à Paris ou en province dans les années qui suivirent. Louis XV la fit construire en son Hôtel des Menus Plaisirs, rue Bergère, réservé aux répétitions des spectacles de la Cour. La Convention en fit le Conservatoire National.

(13) Voir au sujet de la querelle des Bouffons, déchaînée par les représentations de la *Serva Padrona*, l'Appendice III ; *Rameau et les Encyclopédistes*.

d'eux et porta à l'opéra-comique français toutes ses faveurs (14). Celui-ci connut alors une période où il se manifesta en de délicieux babillages. Pièces sans prétentions, destinées à divertir et qui y réussissaient par des moyens où l'on reconnaissait le goût charmant et un peu maniéré de l'époque. Des compositeurs de talent avaient tout de suite trouvé dans ce genre la veine qui pouvait le mieux les servir.

Philidor avait donné avec *Blaise le savetier* (1759) un véritable opéra-comique de forme parfaite. Dans sa collaboration avec Sedaine, d'abord esquissée avec le *Diable à quatre* où les vaudevilles se mêlent encore aux ariettes, il compose les ariettes des *Fêtes de la paix*, du *Soldat magicien*, de *Sancho Pança*, du *Maréchal-Ferrant*, du *Sorcier*, de *Tom Jones*, de *l'Amant déguisé* et, en partie, de la *Rosière de Salency*. Mais, devenu la grande vedette européenne du jeu d'échecs, c'est cette partie de son activité qui finit par l'absorber entièrement au détriment de la musique (14 *bis*). En même temps, Blaise mettait en musique des pièces du même

---

(14) A ce moment, les comédiens italiens jouissaient par faveur royale du titre de « Comédiens Ordinaires du Roi », tandis que l'Opéra-Comique était appelé « Théâtre forain ». La Cour désirait cependant recevoir cette troupe à Versailles. Pour permettre cet honneur, les Gentilshommes ordinaires de la Chambre du Roi déclarèrent que les sieurs Larnette, Audinot, Clairval, les demoiselles Deschamps et Nessel seraient admis dans la troupe italienne (qui comprenait d'ailleurs alors une majorité de Français). Ce fut ce qu'on nomma la fusion, qui fut consacrée sur la scène du théâtre de la rue Mauconseil, le 3 février 1762, par l'exécution de *Blaise le Jardinier* et *On ne s'avise jamais de tout*. La réunion de ces deux théâtres qui, dans l'esprit des Italiens, devait être un nouveau gage de succès, ne fit que consacrer sa déchéance.

(14 *bis*) Plusieurs membres de la famille Philidor ayant été musiciens dans la période qui nous occupe, nous avons dressé un tableau généalogique de la famille. Voir p. 312.

Sedaine (*Isabelle et Gertrude*) ou de Favart (*Annette et Lubin*) remplies de morceaux d'une exquise fraîcheur.

C'est d'abord en Italie que Duni composa ses premières pièces françaises. Il est vrai que la cour de Parme — pour laquelle il avait écrit *Ninette à la Cour* (1755) — était française; il était venu de l'*Opera seria*, et son *Nerone*, représenté à Rome, aurait pu le classer comme auteur tragique; mais rien au contraire ne devait être si futile, si ténu et plus éclairé de grâces légères que les piécettes qu'il sut écrire avec habileté dès son arrivée en France.

Ce charmant Duni fut le premier des Italiens à cultiver l'opéra-comique français; mais à la fin du règne de Louis XVI et dans les premières années de la Révolution toute une pléiade de compositeurs arriva d'outre-monts pour exploiter la nouvelle formule selon les plus courantes recettes du rendement commercial : ainsi Paris reçut Cambini, Prati, Bruni, Fridzeri et Martini (ce dernier se faisait passer pour Italien, mais en réalité répondait au nom allemand de Schwartzendorf.)

Monsigny fut un de ceux qui reçurent le coup de foudre de la *Serva Padrona*. C'est alors, âgé de 25 ans, qu'il se mit à la composition. En quelques mois, il étudia sommairement l'harmonie et la basse chiffrée, et fit représenter à la Foire Saint-Laurent (1759) un opéra-comique : *Les aveux indiscrets* qui fut accueilli de façon si encourageante que, durant dix-huit ans, fournissant les Italiens avec une ardeur inlassable, il alla de succès en succès. Après l'enthousiasme que suscita *Félix* (1772), il abandonna le théâtre et se consacra à ses fonctions administratives. (Il était en effet « haut fonctionnaire », administrateur des domaines du duc d'Orléans et inspecteur général des canaux.)

Son œuvre est charmante. Elle symbolise les goûts de l'époque. Elle est à la musique ce que celle de Bou-

cher est à la peinture. Et pourtant, Monsigny connaissait bien-peu son métier; mais il y a tant de séductions faciles, tant d'inventions mélodiques, et une si remarquable faculté d'adaptation aux livrets que lui donnait Sedaine, qu'il faut considérer cet auteur comme l'un des premiers et des plus remarquables créateurs de l'opéra-comique français. Il vécut longtemps. Ayant débuté bien avant Grétry, il devait lui survivre (1817), après avoir pris légitimement place dans son fauteuil académique.

La seule œuvre musicale notoire de Jean-Jacques Rousseau : *le Devin du Village*, témoigne que le célèbre philosophe ne fut qu'un compositeur assez mince. L'importance que son temps donna à cette gentille bluette, et que lui donnèrent ensuite les historiens, tient évidemment davantage à la personnalité de l'écrivain et au rôle qu'il joua dans les querelles musicales qu'à ses qualités assez banales. Elles étaient d'ailleurs, ces qualités, par un singulier paradoxe, celles mêmes que le théoricien venait de dénier à la musique française. On sait que, dans une trop fameuse épître, Rousseau refusait aux Français toute possibilité d'expression musicale; or, rien n'est plus français que ses quelques petites romances, que ses *Muses galantes*, que son mélodrame *Pygmalion* (15), et enfin que son *Devin du Village* (16). Dans cet opéra-comique, qui trente ans après sa création était encore joué par la reine de France au théâtre de Trianon, tout est bien français par la simplicité du plan, la mélodie, l'harmonie, la

(15) Le mélodrame était une pièce musicale sans parties chantées. La formule était excellente et devait être reprise avec des moyens d'une autre envergure par Bizet dans l'*Arlésienne*, mais Rousseau, agréable mélodiste, était trop piètre symphoniste pour la mener à bien.

(16) Le *Devin du Village* fut d'abord représenté à Fontainebleau en 1752 puis sur la scène de l'Opéra en 1753.

recherche du naturel et de la sincérité. Mais il convient de se ranger à l'opinion de Grétry lorsqu'il nous parle de Jean-Jacques (qu'il admirait) comme d'un « artiste peu expérimenté auquel le sentiment révèle les règles de l'art ». Cependant, par sa dialectique aisée, ses passions violentes et son outrecuidance, cet écrivain qui, selon ses propres paroles, avait voulu passer pour un musicien avant de savoir une note de musique, joua dans l'histoire de la musique au XVIII[e] siècle un rôle dont on ne saurait mésestimer l'importance.

Rôle de premier plan incontestablement, mais qui eût été insignifiant s'il ne s'était agi d'un personnage aussi attrayant et d'un écrivain aussi admirable.

Auteur d'un *Dictionnaire de Musique* encore assez curieux à lire, Rousseau connaissait moins bien la question que ses confrères d'Alembert ou même Diderot, et toute son œuvre théorique comme son œuvre musicale, est entachée d'un amateurisme qui cherche à donner le change. Nous connaissons surtout ses ridicules diatribes contre la musique française; mais, dans sa parfaite ignorance, il fut plus âpre encore contre les musiques allemande et anglaise qu'il traitait de « misérables charivaris ». Sans doute ignorait-il l'existence d'un Hændel ou d'un Bach, mais s'il eût connu ces musiciens, les aurait-il épargnés davantage ? Le contrepoint et le style fugué étaient ses bêtes noires, et il n'avait de l'harmonie qu'une connaissance superficielle. Rameau, toujours supérieur, méprisait ses attaques. Rousseau n'en a pas moins imposé aux gens de lettres, qui, devenus les arbitres suprêmes du goût de la société, discutaient de tout et n'avaient pour critère que certaines idées un peu frustes dont la nouveauté et l'esprit avec lequel ils savaient les exposer, masquait trop souvent l'indigence. Il convient toutefois de noter que tout le monde ne fut pas dupe de sa faconde. Ainsi d'Aquin jugeait brièvement et pertinemment le

Citoyen de Genève : « Son style nerveux et tout de flamme en impose d'abord; mais lorsqu'on vient à examiner le fond des pensées, il s'en faut bien qu'on soit persuadé lorsqu'on a une bonne tête » (17).



Nous sommes arrivés au crépuscule de l'Ancien Régime. Marie-Antoinette en même temps que son Hameau, où elle joue d'autres comédies, se fait construire le charmant petit théâtre de Trianon où les plus grands personnages seront ravis de se costumer en villageois. Les jardins se parent de cascades, de rochers, de grottes, de petits temples et de fausses ruines (18). Tandis que Greuze peint des compositions où de vertueux vieillards prêchent à grands gestes dans leurs chaumières devant des jeunes gens admiratifs et des épouses éperdues de tendresse, tandis que Diderot écrit des pièces moralisatrices et pontifiantes, Sedaine rime pour l'Opéra-Comique de petits drames familiaux où l'émotion est provoquée par des attitudes et des situations dont le pathétique s'apparente assez bien au genre mélodramatique qui se répandra un siècle plus tard dans les faubourgs de Paris. Le *Déserteur* fait, dit-on, « verser des torrents de larmes » à de grandes dames; — il est vrai qu'en ce temps-là, il est fort bien porté de pleurer beaucoup. L'opéra-comique a suivi le mouve-

---

(17) *Le Censeur hebdomadaire.* 1761. T.V. Table des matières.

(18) Aujourd'hui encore, lorsque nous parlons d'un « décor d'opéra-comique » nous évoquons ce cadre faussement naturel qui est si caractéristique, aussi bien sur la scène que dans les peintures et dans les créations décoratives, du goût de l'époque. L'opéra-comique peut symboliser les réactions contre le style noble et ordonné du classicisme.

ment général : il est devenu tendre, moralisateur et larmoyant. Ce ne sont plus que de douces idylles villageoises et petites aventures bourgeoises. Jamais on ne vit tant de Mathurin, de Colas et de Lubin déclarer leur flamme en chantant à leur Annette, leur Rose, ou leur Toinon. Jamais tant de seigneurs, de baillis, de fermiers, de bergères et de valets de ferme n'affichèrent de si nobles sentiments. C'est toujours au nom du fameux « naturel » qu'on se passionne pour ces piécettes qui se parent d'harmonies simplettes et de mélodies sans façon. Il n'en faut pas plus pour attendrir les âmes sensibles. Nous sommes à la fin de notre période classique, à un moment où tout semble s'évanouir en sourires spirituels et en fugitifs agréments. On se lance les répliques d'un duo comme les anneaux d'un jeu de grâces; paroles et musique sont souvent bien puériles mais elles répandent un parfum de fleurs des champs.

Au genre nouveau de l'opéra-comique manquait tout de même un grand homme : il l'a presque trouvé en Grétry.

Ce Liégeois devait suivre, après des études pratiquées à Rome, une voie intégralement française. Homme de théâtre avant tout, ne concevant guère la musique hors du théâtre, il devint le véritable maître de l'opéra-comique, et le maître de la musique parisienne après la mort de Gluck. Dans un domaine plus humble, mais non moins fréquenté que ne l'était celui de l'auteur d'*Alceste,* il sut donner à notre théâtre lyrique de la vie, de la gaieté, de la cordialité, à un moment où celui-ci en avait le plus grand besoin.

Il aura toujours manqué à Grétry une connaissance plus profonde du métier. Il a célébré non sans raison la primauté de l'instinct et de la sensibilité sur la science mais on souhaiterait tout de même que sa musique fût un peu plus nourrie. Il y a en effet chez lui

une sorte de déséquilibre entre l'envergure de ses conceptions, la juste audace de ses idées et leur expression, souvent pleine des qualités les plus rares, mais limitée et souvent un peu grêle. Il ne manque pas de finesse d'écriture; il est des moments où sa musique sonne avec des accents d'une pureté charmante, mais il reste un symphoniste sans richesse, et son harmonie fuit par trop les complications pour ne pas engendrer parfois la monotonie.

Sa formation explique en partie cette carence. Dès ses premières années d'éducation musicale, il se prit d'une tendresse sans bornes pour l'opéra-bouffe italien, et en particulier pour la *Serva Padrona*. Lorsqu'il vint en Italie, Pergolèse fut son maître et cela devait lui suffire. Il lui a manqué la pratique de musiciens d'une autre importance : il n'a pas connu Mozart et il n'est pas remonté jusqu'à Scarlatti.

C'est très justement qu'on l'a nommé le Pergolèse français. En effet, par un singulier phénomène d'adaptation, ce Wallon formé par les Italiens a pratiqué un style qui est le plus typiquement français que l'on puisse rêver.

Très souvent l'air de Grétry prend une forme vive et piquante qui lui donne beaucoup de saveur. Entre cent nous citerons l'air de Mme de Sainte-Claire dans *La Fausse Magie :*



Ou l'ariette de Colombine dans *Le Tableau parlant :*



Parfois la phrase revêt, par la façon dont se place la syllabe d'accent tonique, une liberté d'allure et une grâce ravissante :



Dès qu'il arriva en France (1767), dès qu'il eut entendu les opéras-comiques de Philidor et de Monsigny, il comprit quel parti il pouvait tirer de la langue française; il devint alors — ce qu'il ne cessera plus jamais d'être — un « littéraire ». Autant par goût que pour s'assurer le précieux appui des écrivains, il fréquentera Diderot, l'abbé Arnaud, Grimm et surtout le comte de Creutz, ministre de Suède à Paris, personnage très influent du Paris cosmopolite, et ces gens, dont il savait flatter les idées, devinrent pour lui des

patrons et des amis. Il rechercha surtout la société de Voltaire et fut reçu maintes fois à Ferney (19). Sollicité par Greutzi, Marmontel, qui devait, avec Sedaine, devenir son habituel fournisseur, écrivait alors pour lui *Le Huron,* tiré de *l'Ingénu* de Voltaire. La pièce, représentée par les Italiens, reçut un accueil chaleureux : on égalait Grétry à Philidor, ce qui n'était pas peu dire. *Lucile,* montée l'année suivante, qui mettait en scène, avec une aimable bonhomie et une douce tendresse élégiaque, de beaux et vertueux sentiments, plut davantage encore; mais c'est le *Tableau parlant* qui consacra triomphalement sa réputation. Le sujet, une farce qui empruntait directement sa veine comique et son rythme bondissant au Théâtre de la Foire, avait merveilleusement inspiré Grétry (20). Il passait à un autre registre : tout était ironie, intentions comiques de la voix et de l'accompagnement spirituellement et discrètement indiquées ; et, surtout, on y sentait une facilité étonnante à traduire en se jouant, avec une verve inlassable, le juste mouvement de chaque scène, de chaque personnage, de chaque phrase, de chaque mot.

---

(19) Pour Grétry, Ferney était « le centre de la France ». Il ne pouvait évidemment trouver mieux pour former son oreille à la pureté de la langue française. Il avait demandé au maître un livret — ce qui eût été la meilleure façon de le lancer. Voltaire lui donna un livret de M[me] Cramer (*Le Savetier philosophe*) qui resta sans suite; puis, plus tard, il lui envoya de sa main, cette fois, deux livrets ; mais comme il avait voulu conserver l'anonymat, il connut la vexatoire mésaventure de voir ses ouvrages acceptés sous réserve; on engageait l'auteur à venir à Paris pour cultiver ses dons. C'était un peu comme une note « Cet élève peut mieux faire... ». On se doute que Voltaire n'alla jamais plus loin dans ses essais d'opéras-comiques.

(20) Henri de Curzon, l'excellent biographe de Grétry, voit dans *Le Tableau parlant* « le vrai modèle du genre, qui n'a pas été perfectionné depuis ».

Pendant les quinze années qui vont suivre, Grétry produira régulièrement ses deux ou trois pièces annuelles : son tempérament impulsif et sa facilité même ne lui permettent pas toujours d'être également inspiré. Mais il faut noter dans cette période au moins deux pièces où il a donné la mesure de ses dons : dans les *Deux Avares*, c'est la vivacité franche et joyeuse, les scènes d'action pittoresque toutes si joliment traitées et où certaines, comme la scène du puits où s'entrecroisent les craintes et les rires, nous font penser à Mozart. *Zémire et Azor*, quatre actes de Marmontel sur le sujet de « La Belle et la Bête », fut une parfaite réussite. Le ton de la mélodie est si parfaitement adapté au ton de la déclamation (21), les situations sont toujours soulignées avec tant de tact, de délicatesse et de goût que l'on comprend l'enthousiasme que suscita cette création.

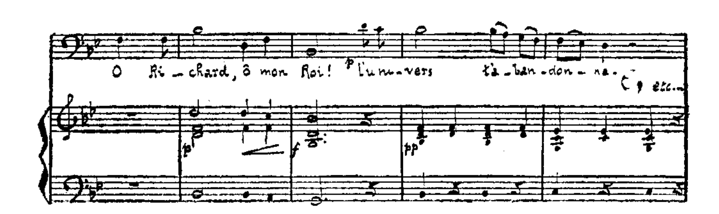


D'un sujet mince et souvent gauchement traité par le librettiste, le musicien avait su tirer une partition pimpante, variée qui peut s'entendre sans le moindre ennui.

C'est l'année 1785 qui a vu la création des deux pièces qui passent pour être les sommets de l'œuvre de Grétry. *L'Epreuve villageoise* et *Richard Cœur de Lion* suscitèrent d'unanimes applaudissements, bénéficièrent de nombreuses reprises et furent bien souvent

(21) Grétry nous dit dans ses *Mémoires* que Diderot l'avait aidé à atteindre ce but.

au répertoire de l'Opéra-Comique jusqu'à la fin du XIXe siècle. Combien d'airs en sont restés célèbres et furent chantés ou fredonnés par des générations ! Comme le charmant duo de l'*Epreuve villageoise* : « Bonjour monsieur... Bonjour madame », ou l'air simple et puissant de *Richard* : « O Richard, ô mon roi... », dont les formules tonales procèdent directement de Gluck (21 *bis*) :



Ce fut là son chant du cygne. Il devait vivre vingt-huit ans encore, mais ses dons semblaient l'avoir abandonné : on ne retrouve plus dans ses partitions ni cette fraîcheur, ni cet esprit d'invention, ni surtout cette animation qui l'avaient si bien servi. Sa collaboration à d'assez ridicules apothéoses révolutionnaires ne fit qu'accuser une évidente déchéance. D'ailleurs, Grétry, d'une santé débile, retiré à l'Ermitage de Montmorency qu'avait rendu célèbre Jean-Jacques Rousseau, était occupé à composer ses *Mémoires ou Essais* et divers écrits sur la musique, les mœurs, les passions, la vie de société et la vie politique.

Grétry, en rédigeant ses *Essais*, s'est un peu cru Montaigne; mais dans son œuvre littéraire et surtout dans les *Réflexions d'un solitaire*, il y a beaucoup de fatras.

(21 *bis*) Cet air, écrit en 1784, fut proscrit pendant la révolution française comme servant de signe de ralliement aux légitimistes et remis en honneur à l'avènement de Louis XVIII.

C'était cependant un genre qui plaisait aux gens de lettres de cette époque, et le succès qu'ils lui firent ne laissa pas de contribuer à l'affermir dans la conviction qu'il était littérateur plus encore que musicien.

L'auteur des *Mémoires ou Essais sur la Musique* nous révèle d'ailleurs des idées fort intéressantes sur la façon dont il concevait la musique dramatique et il tient même là un rôle de précurseur. Certaines formules le résument presque tout entier : « Les secrets de l'art ne se trouvent que dans la juste déclamation », nous dit-il, et ailleurs (peut-être un peu aussi parce qu'il sentait que la rigueur technique était son point faible) : « Ne donnons aucune entrave au sentiment ».

Mais surtout, il a pressenti ce que pouvait apporter l'évolution d'un accompagnement orchestral, commandé là aussi par l'inspiration; il a prévu ce que pourrait être l'intime fusion du poète et du musicien, et dans ce sens, s'il a pu passer à bon droit pour le Gluck de l'opéra-comique, il aurait pu, avec des moyens plus puissants, en être aussi le Wagner (22). Il est le seul musicien de cette époque qui ait vu que l'art classique, si parfait fût-il, ne représentait pas une fin, mais que le théâtre lyrique pourrait subir une évolution, et

---

(22) A ce sujet Henri de Curzon écrit très justement : « Grétry a parfaitement deviné que, bien des années encore, musiciens et dramaturges battraient les buissons en quête de succès, sans trouver la droite voie, jusqu'au jour où vaincrait, en dépit de tout, celui dont l'énergie ne craindrait nul obstacle. — S'il avait été mieux armé pour la réforme, s'il avait possédé la science avec l'imagination et la force avec le bon sens, la fermeté de caractère aussi, enfin s'il avait pu se passer de tout concours étranger pour ses comédies lyriques, Grétry eut été vraiment le Wagner de l'opéra-comique. »

même, disait-il, une « révolution » qui en renouvellerait toutes les bases (23).

Plus qu'aucun musicien de son temps, il eut le sens de la mélodie, et cet instinct mélodique lui permit d'atteindre, avec une fantaisie parfois souriante, parfois allègre, parfois teintée de mélancolie et de nonchalance, une vérité d'expression qui se nuançait selon tous les sentiments, toutes les situations qu'il avait à dépeindre. Si son œuvre théorique prouve qu'il voyait clair et qu'il avait pleine conscience des destins du théâtre lyrique, sa musique, heureusement pour nous, ne se ressent en rien d'une application quelconque à des buts déterminés ; elle est sans affectation ; elle est simple; elle est candide — souvent à l'excès; elle est à l'image de sa personne dont chacun s'est plu à vanter la bonhomie et l'extrême générosité; elle nous touche et, pour employer l'expression si courante en son temps, « elle va au cœur ». Grétry fut avant tout un poète du

(23) « La musique, cet art que j'adore, est toujours un contresens si, pour ainsi dire, elle n'épouse le drame dont elle est l'ornement, qu'elle vivifie en fortifiant les situations et auquel elle ajoute un charme prodigieux. Oui, la musique est un contresens si, par le bruit de son orchestre, elle empêche les paroles d'arriver intelligiblement à l'oreille de l'auditeur; elle est un contresens si elle étale une vaine science; elle est un contresens si, en répétant des vers, elle prolonge un sentiment, une situation de l'âme au delà de ses bornes ; elle est un contresens, si elle ne donne pas à chaque personnage du drame le langage qui lui convient; elle est encore un contresens, si elle réussit à briller plus qu'elle ne doit selon le personnage et la position; elle est un contresens enfin, quand elle n'est pas tellement d'accord avec la poésie qu'on ne sache, pour ainsi dire, distinguer le musicien.

« Oui, j'ose prédire encore une révolution en musique, et elle n'est pas éloignée. C'est l'observance des préceptes, c'est la réforme des abus que je décris dans ce livre. Qu'on ne croie pas être arrivé au vrai terme que nous cherchons tous. » — Grétry. *Mémoires*.

théâtre (24). La littérature souvent un peu niaise qu'il a mise en musique, il l'a transfigurée en la nimbant d'une douce lumière, un peu pâle, et d'une tendre intimité. Il n'a pas forcé son talent. Dans le cadre discret qu'il s'était tracé, il a su chanter sa chanson ; et nous ne devons pas demander davantage à celui qui fut le premier dans un petit genre (25).

(24) Grétry accordait d'ailleurs une place prépondérante à la poésie. « Un jour, écrivait-il, tout ce qui ne sera pas dans le genre du poème, sera repoussé du public instruit. » Il se trompait peut-être, en étant si catégorique, mais ne laissait-il pas prévoir l'avènement de *Tristan*, de *Pelléas* ?

(25) C'est seulement depuis une cinquantaine d'années, depuis que les Français ont oublié Grétry, qu'aucun directeur de théâtre ne semble soucieux de remonter ces pièces charmantes. Les vœux exprimés par Pierre Lasserre en 1917, nous les faisons nôtres et de façon plus pressante encore aujourd'hui. Celui-ci cherchait comment « ranimer au contact de ces chefs-d'œuvre une veine éteinte et pourtant si naturelle de la musique française » et concluait : « C'est chose inouïe qu'il y ait au Conservatoire des classes et un concours d'opéra-comique et qu'on n'y chante jamais une ligne de Grétry qui a été le génie de l'opéra-comique incarné. » — Pierre Lasserre. *L'esprit de la Musique française.*

De son côté Henri de Curzon demandait que, comme on le fait à la Comédie-Française, le théâtre de l'Opéra-Comique réservât une place d'honneur dans son répertoire à ses premiers maîtres : « Qu'on n'oublie, sur la scène dont ils établirent la gloire, ni Philidor, ni Monsigny, ni Grétry. »

XIII

Gluck à Paris

Après avoir triomphé sur les plus grandes scènes de l'Europe avec ses opéras italiens, le chevalier Gluck avait rencontré à Vienne l'écrivain Calzabigi, son futur librettiste, qui devait cristalliser tous ses désirs de réforme et de régénérescence du théâtre lyrique. Ses brillants succès d'Italie, qui avaient surtout consisté à réjouir les yeux et les oreilles de spectateurs frivoles, lui semblaient assez vains à présent. Avec l'âge, il s'était fait une nouvelle conception du drame musical. La musique de théâtre n'avait-elle pas d'autre rôle que d'arracher des applaudissements faciles en mettant en valeur les prouesses vocales des interprètes ? Ne devait-elle pas avoir d'ambition plus haute ? Ne devait-elle pas, par son commentaire passionné, exalter l'action dramatique et en traduire les nuances profondes ?... Le compositeur voulait à présent renoncer à son passé; il était prêt à se lancer sur d'autres voies et à consacrer la réforme qui scellerait l'alliance du chant et de la poésie, du drame et de la musique (1).

Gluck n'avait plus qu'une pensée : faire consacrer ses idées par les philosophes français qui représen-

(1) Voir à l'Appendice IV le texte des épîtres dédicatoires d'*Alceste* et de *Paride ed Helena*.

taient l'esprit d'avant-garde de l'Europe, et faire applaudir des œuvres du style français par le public qui passait pour le plus délicat, le plus averti, le plus difficile, le plus critique qu'il y eût au monde. Il ne manquait pas de confiance en soi. Son caractère autoritaire était animé par le bel orgueil des forts. Après avoir renoncé à tous les artifices à succès de la scène italienne, après avoir répudié ces effets de voix et d'orchestre contre lesquels « se récriaient en vain le bon sens et le bon goût », il lui fallait maintenant obtenir la consécration de l'Opéra de Paris et témoigner qu'il était capable, en appliquant ses théories, de faire une tragédie lyrique en langue française, composée avec toute la noblesse du style traditionnel français et inspirée en même temps par le naturel, la simplicité, la sincérité et la profondeur sentimentale, c'est-à-dire par tout ce qui était alors bien porté chez nous.

C'est dans cet état d'esprit qu'il noua des relations avec le bailli du Roullet, gentilhomme normand, secrétaire de l'ambassade de France à Vienne, et qu'il lui demanda un livret pour une tragédie lyrique française Du Roullet devait lui fournir une pièce remarquable : *Iphigénie en Aulide*, directement inspirée de l'œuvre de Racine.

Soucieux de se ménager toutes les chances de réussite, Gluck, qui atteignait la soixantaine et qui jouait forte partie, fit très habilement préparer le terrain. La presse, les gazettes, les recueils de critique, les pamphlets commençaient à pulluler et passionnaient l'opinion pour tout ce qui touchait aux lettres et aux arts. Les écrivains et les nouvellistes firent part de leur curiosité pour cet Allemand qui, insatisfait de la gloire qu'il commençait à connaître dans son pays, voulait, comme tant d'autres de ses compatriotes, se mêler à l'atmosphère parisienne. De son côté, du Roullet entraînait la décision de notre Académie Royale par

une lettre persuasive où il célébrait le génie de Gluck et exposait de façon pertinente les principes de son art. Il avait su flatter les Parisiens, en leur montrant que c'était un honneur pour eux de recevoir un tel musicien : « ...M. Gluck, disait-il, s'est indigné contre les assertions hardies de ceux de nos écrivains fameux qui ont osé calomnier la langue française en soutenant qu'elle n'était pas susceptible de se prêter à la grande composition musicale. Personne, sur cette matière, ne peut être jugé plus compétent que M. Gluck : il possède parfaitement les deux langues et quoiqu'il parle la française avec difficulté, il la sait à fond; il en a fait une étude particulière; il en conçoit enfin toutes les finesses, et surtout la prosodie, dont il est très scrupuleux observateur. Ce grand homme, après avoir fait plus de quarante opéras italiens, qui ont eu le plus grand succès sur tous les théâtres où cette langue est admise, s'est convaincu, par une lecture réfléchie des anciens et des modernes et par de profondes méditations sur son art, que les Italiens s'étaient écartés de la véritable route dans leurs compositions théâtrales; que le genre français était le véritable genre dramatique musical; que s'il n'était point parvenu jusqu'ici à sa perfection, c'était moins aux talents des musiciens français vraiment estimables qu'il fallait s'en prendre, qu'aux auteurs des poèmes qui, ne connaissant point la portée de l'art musical, avaient, dans leurs compositions, préféré l'esprit au sentiment, la galanterie aux passions, et la douleur et le coloris de la versification au pathétique de style et de situation... ».



Il faut dire aussi que Gluck avait trouvé en France une situation qui lui était particulièrement favorable. Il arrivait bien au moment voulu.

On a coutume de dire que le XVIIIe siècle français est celui de l'opéra. Ceci est vrai, en ce sens que la société française, qui ne s'intéressait plus beaucoup à la musique religieuse, qui méprisait, en grande partie, la musique instrumentale, prenait feu et flammes dès qu'il s'agissait d'opéra. Là, au contraire, la curiosité qui animait les esprits nous paraît prodigieuse. Toute pièce nouvelle était l'objet de controverses et de discussions passionnées, où nous voyons se mêler la Cour, l'aristocratie, une partie de la bourgeoisie, les gens de lettres et les philosophes. Gens du monde, intellectuels et artistes prenaient parti comme s'il s'agissait d'une question de la plus haute importance. On discutait de musique comme on discute aujourd'hui de politique. Or, depuis la mort de Rameau, on peut dire que le public n'avait plus rien à se mettre sous la dent (2). L'Opéra, assez médiocrement représenté par Mondonville, Monsigny ou Dauvergne rabâchait sous la forme vulgaire du pot-pourri des airs à succès du vieux répertoire : il reprenait timidement *Castor et Pollux*, l'œuvre la plus populaire de Rameau; mais celui-ci faisait déjà figure de musicien archaïque et ses pièces, dénuées de la sensiblerie au goût du jour, avaient déjà pris un aspect démodé (3). Tout le monde se portait à l'Opéra-

(2) Durant cette période de dix années qui s'étend entre la mort de Rameau (1764) et la première *Iphigénie* de Gluck (1774) deux opéras seulement obtinrent quelque faveur et méritent d'être mentionnés : *Aline, reine de Golconde*, de Monsigny (1766) et *Ernelinde*, de Philidor (1767) ; le reste était d'une parfaite insignifiance et ne bénéficia jamais d'une seule reprise. Les auteurs des tragédies lyriques, on le constate déjà d'après ces deux noms, n'étaient d'ailleurs habituellement que d'occasionnels transfuges de l'opéra-comique triomphant.

(3) *Castor et Pollux* bénéficiait encore d'un exceptionnel prestige dû à une renommée bien assise. Mais les écrivains novateurs ironisaient à son sujet. Grimm écrivait : « C'est

Comique dont le répertoire était abondant, varié, et qui rayonnait alors dans tout l'éclat de sa fraîcheur. L'Opéra était considéré comme une vieillerie, dont les quelques rares partisans faisaient figure de « passéistes » attachés à des conventions qui n'étaient même plus considérées comme respectables (4).

Nous avons vu que Rameau parlait toujours au nom de la nature. Mais ce mot sacro-saint, ce mot de passe, il lui donnait une acception qui n'était pas celle de la génération des philosophes. Pour lui, la nature est un concept rationnel, l'expression d'une vérité transcendante et abstraite, de caractère général et universel, très conforme, somme toute, à l'esprit classique; tandis que, pour Jean-Jacques et ses amis, le « naturel » se confond avec ce qui est sensible, avec le sentiment simple et primitif, la sensation à l'état pur qui méprise les analyses de la raison. En fait, tout un monde sépare les théories de Rameau de celles des précurseurs du Romantisme. Aussi, lorsque Gluck parlera de simplicité, de clarté, de sentimentalité expressive et de « rudesse native » pouvant aller jusqu'à la trivialité, ceux-ci reconnaîtront-ils un frère. Dans le *Dictionnaire*

---

aujourd'hui le seul pivot sur lequel repose la gloire de la musique française. Quand cette gloire est aux abois, et cela lui arrive à tout moment, on descend à l'Opéra la châsse des frères d'Hélène comme à Sainte-Geneviève celle de la paysanne de Nanterre. »

(4) C'est l'opinion exprimée par Bricaire de la Dixmerie dans ses curieuses *Lettres sur l'état présent de nos spectacles* (1765) et par Framery dans son *Journal de musique, historique et pratique* (1770) qui analyse longuement « les causes de l'ennui qu'on éprouve à l'Opéra, même aux plus beaux opéras ». En 1771, Burney écrivait dans son ouvrage *De l'état présent de la musique en France et en Italie* : « Il en est ici des opéras sérieux comme de nos oratorios en Angleterre; on est ennuyé du vieux à force de l'entendre; le genre a été poussé au delà de ses bornes, il est épuisé. »

de Musique, Rousseau, décrivant le Pathétique, disait qu'il se trouvait « dans l'accent passionné qui ne se détermine point par les règles, mais que le génie trouve et que le cœur sent, sans que l'Art puisse, en aucune manière, en donner la loi ». N'était-ce pas conforme à toutes les professions de foi de l'auteur d'*Alceste* ?

Il n'est guère d'ouvrage publié dans ces années-là qui ne nous parle de naïveté ou d'émois du cœur. C'est l'époque où le peintre compose des tableaux — soi-disant naturels mais en réalité chargés d'exaltation grandiloquente — où des familles joyeuses ou éplorées versent des larmes de douleur ou d'allégresse. La littérature, les arts sont pleins de ces débordements sentimentaux. Seule, la tragédie lyrique, faute de compositeurs, restait engoncée dans ses vieilles formules... Gluck avait donc bien choisi son heure. Lorsqu'il déclarait qu'il considérait la musique « non pas seulement comme l'art d'amuser l'ouïe, mais comme un des plus grands moyens d'émouvoir le cœur et d'exciter les affections » (5), il se rencontrait avec la plupart des artistes du temps.

La première représentation d'*Iphigénie en Aulide* (1774) fut l'événement musical le plus considérable de la vie musicale au XVIIIe siècle.

Depuis cinq ans, comme s'il avait voulu ramasser toutes ses forces, Gluck n'avait plus rien composé pour la Cour de Vienne. Les répétitions d'*Iphigénie* avaient duré plus de six mois. On en parlait dans tous les salons. Les tyranniques exigences du compositeur, ses efforts, et même ses colères, pour obtenir une mise au point de la part des chanteurs et surtout de l'or-

(5) *Lettre à l'Anonyme de Vaugirard.*

chestre, défrayaient la chronique (6). La Cour et la Ville étaient là. Ce fut d'abord un effet de surprise. On était un peu désorienté par tout ce qui rompait avec les habitudes établies. Mais la protection enthousiaste et efficace de la jeune dauphine Marie-Antoinette, qui adorait la musique et qui voulait assurer le succès de son compatriote, vint vite à bout des hésitations. L'engouement fut général. Un beau chœur à la française, par sa transparente allusion, fut le prétexte d'une ovation à la dauphine :



(6) Nous n'avons pas à relater les multiples anecdotes sur lesquelles on s'est d'ailleurs étendu déjà avec beaucoup de complaisance, qui émaillent la correspondance, les souvenirs et les mémoires du temps sur la vie de Gluck à Paris. On en trouve naturellement dans la *Correspondance* de Grimm, dans le *Journal* de Framery, dans le Recueil de l'abbé Leblond, intitulé *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (Naples et Paris, 1781) qui se rapporte surtout à la querelle des Gluckistes et des Piccinistes, enfin dans les *Lettres* de Mlle de Lespinasse et dans les *Mémoires* de Mme de Genlis.



C'est un fait exceptionnel que les innovations soient accueillies si favorablement par un public naturellement enclin à la routine. Elles ne rencontrent généralement que l'indifférence ou l'hostilité ; et l'exemple de Rameau aussi bien que ceux, plus proches de nous, de Wagner, de Debussy ou de Strawinsky, montrent combien les novateurs ont de difficultés à s'imposer. Mais alors, la musique de Gluck semblait parfaitement répondre à ce qu'on attendait, et les quelques discussions qui suivirent témoignent que les Français avaient tout de suite compris que l'auteur d'*Iphigénie* venait de greffer une jeune ramure destinée à s'élancer et à se développer en nobles frondaisons sur la vieille souche de notre art musical.

Il est certain que la dauphine, en entraînant un parti nombreux derrière elle, a joué dans l'instauration de Gluck à Paris un rôle dont on ne saurait méconnaître l'importance — la lettre qu'elle écrivit à sa sœur Marie-Christine à la suite des premières représentations d'*Iphigénie* nous montre de façon étonnamment vivante combien elle aimait cette musique et

avec quel esprit elle en prenait la défense (7) ; mais la raison principale du succès, ne vaut-il pas mieux la chercher dans le fait que le chevalier Gluck était, plus encore que savant musicien, un dramaturge de génie ?



Nous reviendrons tout à l'heure sur le côté éminemment dramatique de l'œuvre de Gluck et sur son tempérament d'homme de théâtre ; nous voudrions tout d'abord aborder les raisons qui l'ont poussé à devenir un compositeur d'opéra français. Il écrivait au moment de venir en France : « ... Avec l'aide du fameux Rousseau, de Genève, que je me proposais de consulter, nous aurions peut-être, ensemble, en cherchant une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, pu fixer le moyen que j'envisage de produire une musique propre à toutes les nations, et de faire disparaître la ridicule distinction entre les musiques internationales... » (8) Cela, c'était de la diplomatie. En fait, Gluck se proposait des buts français ; il travaillait selon des principes nettement français, rigoureusement antiitaliens, et pas le moins du monde internationaux. Allemand de naissance, il n'a jamais songé à créer l'opéra allemand; il fut d'abord un compositeur italien honnête, puis il devint un compositeur français de génie, en gardant peut-être certaine force un peu massive du Germain ; et s'il fut international, c'est parce que sa musique de

(7) Voir à l'Appendice IV la dédicace d'*Iphigénie* à Marie-Antoinette, la lettre que celle-ci écrivit à sa sœur Marie-Christine après la première d'*Iphigénie* et une lettre de la princesse de Lamballe sur l'admiration que portait la reine à son compatriote.

(8) *Mercure de France*. Février 1773.

genre français fut assez impérieuse pour passer au delà des frontières. De toute son œuvre, seuls restent ses opéras français (9).

Lorsque Gluck s'était rendu à Londres en 1746, il s'était arrêté à Paris. Sur ce voyage, nous ne possédons aucun renseignement. Quelles musiques put-il entendre dans notre capitale ? Rameau y tenait l'affiche. On avait fait plusieurs reprises de *Thésée*, de Lully. Doit-on penser qu'ayant entendu ces opéras, il reçut là le premier choc de sa tardive vocation à la musique française (10) ? Il est plus probable qu'il connut l'œuvre de Lully à Londres où l'action de l'art lullyste continuait à s'exercer de façon très efficace.

En Angleterre, Gluck n'avait rencontré aucun succès. C'est à propos de sa *Caduta de Gizanti* (La Chute des Géants), que Haendel eut ce mot : « Il s'entend en contrepoint aussi bien que mon cuisinier Waltz (Il convient de noter que Waltz était, paraît-il, assez habile violoncelliste) ». La réponse de Hændel est d'ailleurs curieuse : pour lui, le contrepoint, qu'il avait introduit d'Allemagne en Angleterre, comptait par-dessus tout, bien que la polyphonie ne fût que l'un de ses modes d'expression. Le langage polyphonique avait été véritablement international aussi bien pour l'Eglise

(9) Un opéra de Gluck fut donné à Londres en 1792 sous une forme cette fois absolument internationale. On avait affiché : « *Orfeus and Eurydice*, grand opéra sérieux composé par Gluck, Hændel, Bach, Sacchini, Weichsel avec addition de musique nouvelle par M. Reeve ! »

(10) M. Landormy pense que Gluck « put se délecter à la Foire des charmants spectacles montés par Favart qui venait d'épouser, etc... » Mais le voyage de Gluck se situe entre novembre 1745 et novembre 1746 : l'autorisation de donner des pièces chantées aux théâtres de la Foire avait été retirée en 1742; entre cette date et le retour de Monnet en 1752, la Foire n'a pas produit d'opéras-comiques à Paris.

œcuménique que pour une société profane formée aux mêmes disciplines d'esprit. La mélodie accompagnée du théâtre italien était une expression qui ne pouvait « convenir à toutes les nations »... C'est probablement l'épreuve de ses insuccès londoniens qui fit réfléchir le compositeur sur les principes dont on devait s'inspirer pour obtenir l'audience des amateurs de tous les pays. Il recherche surtout, nous dit Burney, « ce à quoi l'auditoire (anglais) semblait s'intéresser le plus, et trouvant que le naturel et la simplicité étaient ce qui avait le plus d'action sur les spectateurs, il s'est depuis moins attaché à flatter les partisans d'une science approfondie et d'une difficile exécution qu'à écrire pour la voix dans les tons naturels des affections et des passions humaines. Et l'on peut remarquer que la plupart des airs d'*Orphée* sont aussi simples, aussi naïfs que les ballades anglaises ».

Avant d'arriver à sa conception de l'opéra français, n'oublions pas que Gluck était d'abord passé par l'opéra-comique. Il avait entendu à Vienne des pièces qui faisaient florès à Paris ; en bon Allemand méthodique, il avait écouté, étudié, réfléchi. Il avait demandé des scénarios français aux auteurs des théâtres des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent et les avait mis en musique (11).

Après avoir été tout d'abord initié à la pensée française par le bailli du Roullet, c'est un Italien — ironie du sort ! — qui travailla le mieux à sa transmutation en musicien français : Calzabigi était, lui aussi, amateur de théâtre et de musique en même

---

(11) Entre 1759 et 1761, Gluck composa pour Vienne sept pièces sur des paroles de Favart : *Les Amours champêtres*, le *Chinois poli en France*, le *Déguisement pastoral*, l'*Isle de Merlin*, la *Fausse Esclave*, *Cythère assiégée*, *Le Cadi dupé*. Quinze ans plus tard, il n'avait pas renoncé au genre et il donnait à Versailles le *Poirier ou l'Arbre enchanté*.

temps que grand admirateur de Racine. Bien que, pendant la guerre des Bouffons, il eût pris parti pour les Italiens, il était partisan des idées logiques et saines qui formaient la base des principes français (12). De son intime collaboration avec Gluck naquit *Orfeo e Euridice* (1762) en langue italienne — qui peut être considéré comme la plaque tournante placée à l'intersection de la route qu'il abandonnait et de la voie nouvelle sur laquelle il s'engageait.

Le 16 décembre 1767, *Alceste* était joué au théâtre de la Cour de Vienne. Noverre vient alors à Paris pour diriger les répétitions. Les auditeurs sont divisés : les uns traitent la représentation de « messe d'enterrement » ; les autres au contraire sont pleins d'enthousiasme : « Soirée mémorable ; un opéra sérieux, sans castrats, une musique sans exercices de solfège, sans gazouillades : triple merveille ! » *Alceste* est déjà bâti à la française : les Français construisent un opéra comme une cathédrale ; comme eux, Gluck soigne le détail de la technique, imprime l'élan de sa pensée, mais par-dessus tout cherche la perfection de l'ensemble dans celle du plan, qui, par sa claire régularité, commande les proportions de tout l'édifice. C'est grâce au plan que les sculpteurs peuvent orner, fouiller, ciseler la matière en œuvrant une statuaire qui fasse corps avec l'architecture. Nous retrouvons ces hautes qualités architectoniques dans *Alceste*, qualités voulues, légitimées, expliquées dans une importante et précieuse dédicace (13).

Le compositeur s'était lassé des formules creuses

---

(12) Il avait notamment exposé ses idées dans la préface de sa traduction des œuvres de Métastase. On verra à l'Appendice IV la lettre où il relate sa collaboration avec Gluck et le rôle qu'il joua dans l'élaboration de leurs œuvres communes.

(13) Cf. Appendice IV.

de l'opéra italien superficiel, routinier, radoteur, bourré de contresens, de phraséologie vaine et truquée. Nous avons vu comment, à propos de la guerre des Bouffons, les philosophes avaient pris le « parti de la nature » et s'étaient élevés contre le caractère conventionnel des représentations d'opéras avec leurs décors de papier, leurs monstres en fil de fer, leurs dieux qui descendaient du ciel sur des chars à poulies et leurs démons qui jaillissaient des trappes du plancher ; ils avaient flétri surtout les « longs mugissements » des chanteurs et demandaient, comme d'Alembert, la « vivacité du récit ». Chacun souhaitait autre chose.



Comme Rameau, Gluck était quinquagénaire lorsqu'il entreprit sa grande réforme de l'opéra ; comme lui, il avait passé la plus grande partie de son existence à réfléchir sur les grands problèmes de la musique et du théâtre, à étudier, à comparer ; et il arrivait à la maturité, le cœur plein de passion, mais avec l'apaisement de la sagesse et de l'équilibre. Moins savant musicien sans doute que l'auteur de *Castor*, Gluck n'en apportait pas moins des préceptes rigoureusement établis. En outre, à l'encontre de Rameau, il avait le sens de la diplomatie, des conventions mondaines ; il avait du tact, de la sensibilité et une certaine gravité jusque dans sa personne physique qui en imposait à tous. Ses triomphes sur les grandes scènes d'Europe avaient été retentissants ; il parlait plusieurs langues ; et il possédait les connaissances littéraires indispensables pour faire figure dans les salons ; enfin, il avait acquis par avance le patronage de ceux qui donnaient le ton et faisaient les réputations. Bref, la conquête de Paris lui était facile.

Mais il n'abusa point de cette facilité. En l'espace

de cinq ans, il ne produira que trois tragédies nouvelles : *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779), et il remania pour la scène française deux pièces précédemment écrites en langue italienne : *Orphée* et *Alceste* ; cependant, chacune de ses œuvres sera le fruit d'un travail important, réfléchi, et sera analysée, discutée avec l'intérêt passionné qu'elle méritait. Chacune deviendra l'événement de la vie musicale. Depuis *Orfeo* jusqu'à sa mort, en un quart de siècle, il ne fera donc représenter que cinq grandes œuvres — fait remarquable en un temps où l'on produisait avec une facilité si souvent déplorable.

En janvier 1774, Gluck arrivait à Paris avec sa femme, sa nièce Marianne et sa partition d'*Iphigénie* écrite à Vienne l'année précédente. Deux visites primordiales : à la Dauphine, sa compatriote et ancienne élève, à Jean-Jacques, le soi-disant solitaire qui faisait partout parler de lui. *Iphigénie* bénéficia d'une interprétation extrêmement brillante (14). L'ouverture, qui fut bissée, n'était pas une page de forme française puisqu'au contraire Gluck abandonnait l'ouverture lullyste ; c'était une symphonie d'ambiance gardant toutefois la coupe d'un andante court suivi d'un allegro ; mais c'est l'andante qui est traité en contrepoint, tandis que l'allegro ressemble assez à ceux des premières symphonies de Mozart. Le reste de la pièce étonna, et Marie-Antoinette eut du mal à faire sourdre les applaudissements. Dans son enthousiasme, elle n'en écrivait pas moins à sa sœur que c'était un triomphe. Elle anticipait : le triomphe ne vint en réalité que le lendemain, à peu près total, et submergeant toute critique.

---

(14) Sophie Arnould (Iphigénie), Larrivée (Agamemnon), Le Gros (Achille), Mme Duplan (Clytemnestre) et le danseur Vestris.

L'histoire remarque aujourd'hui l'apparition de ces thèmes qu'admirera Wagner et qui sont comme des préfigurations du « leit-motiv ». Gluck atteignait d'emblée les sommets de son art : la musique rehaussait et magnifiait les accents, les situations, les caractères du livret racinien (15). Pourtant, il y avait là des concessions un peu fâcheuses aux goûts du public : chaque acte se terminait par un ballet ; les airs d'*Iphigénie* étaient un peu trop suaves ; mais c'était peccadilles à côté de tout ce que la pièce apportait de vigoureux et de neuf. Vivement soutenue, notamment par l'influent abbé Arnaud, la pièce faisait encore salle comble, lorsque Louis XV trépassa sans avoir pu l'entendre. L'Opéra fut fermé en raison du deuil et Gluck en profita, toujours grâce à l'appui de Marie-Antoinette, pour faire répéter la version française de son *Orphée* (16), dont la première représentation eut lieu le 2 août 1774. Cette fois, le succès fut immédiat. Mlle de Lespinasse déclarait que « cette musique la rendait folle » ; tandis que Grimm écrivait qu'elle « était la plus sublime que l'on ait peut-être jamais exécutée en France ».

En suivant sa production par ordre chronologique, nous avons ici l'occasion de connaître un autre aspect de Gluck francisé... Le jeune archiduc Maximilien étant venu en France, on demande à Gluck de participer aux fêtes qui lui étaient offertes. Il donne alors à Versailles (1775) un petit opéra-comique intitulé *Le*

---

(15) M. Landormy dit sans doute avec un peu d'audace : « Gluck s'élève ici peut-être plus haut que Racine; ou du moins il nous trouble plus profondément ».

(16) Dans sa première version, *Orfeo* avait été joué à Vienne au Hofburgtheater en 1762, à Bologne la même année, à Munich en 1773, l'année suivante à Naples (truffé de morceaux de J.-Chr. Bach). Par la suite, il fut donné à Venise (1776), à Berlin (1788), Leipzig (1796).

Poirier enchanté (17). Mais cette fantaisie ne plaît guère. Au vrai, nous n'y retrouvons pas du tout l'auteur : on dirait un « pasticio » de Monsigny, de Philidor ou de Grétry qui manquerait d'unité et même de style.

Il s'agit alors pour lui de ressaisir un public déçu. Il remanie son *Alceste*.

Alceste, c'est l'œuvre classique par excellence, celle qui ne doit connaître de frontières ni dans l'espace, ni dans le temps : « *Alceste*, dit-il, ne doit pas plaire seulement à présent, dans sa nouveauté ; il n'y a point de temps pour elle ; j'affirme qu'elle plaira autant dans deux cents ans si la langue française n'a point changé... » — *Alceste* n'est pas encore bicentenaire, mais on peut dire qu'en effet elle est restée jeune, comme une tragédie de Racine, ou une comédie de Molière. « C'est l'œuvre capitale de Gluck, affirme Romain Rolland, celle où il a pris le plus nettement conscience de sa réforme dramatique, celle où il s'est le plus rigoureusement assujetti à ses principes, que démentaient parfois sa nature et sa première éducation » (18).

La pièce est d'une grandiose austérité ; son mouvement scénique est lent, un peu monotone ; mais quelle intensité dans l'expression des sentiments, quelle force intérieure se dégage de la peinture des personnages ! Rien n'est sacrifié au dehors, tout y est concentration de pensée. L'ouverture nous plonge dans le drame, avec ses grands accents pesants qui semblent exprimer la fatalité et éveillent de sombres appels de désespoir :

---

(17) La pièce avait été écrite pour Schoenbrunn en 1759.

(18) Romain Rolland. *Musiciens d'autrefois*.



Cette ouverture s'enchaîne directement au premier acte, « sans arrêt, sans cadence, d'un seul trait, et c'est un système tellement hardi que Wagner lui-même ne l'emploiera que dans ses derniers ouvrages » (19). Les scènes, les duos notamment, sont plus exaltés, plus tendres que ceux d'*Orphée ;* on y trouve moins de repos, moins de cette fraîcheur apaisante et fleurie telle qu'on en rencontre par exemple dans la scène des Champs-Elysées, mais certains récitatifs, dans leur gradation savante, atteignent une grandeur poignante.

Les agitations de l'âme s'expriment avec une parfaite simplicité de moyens dans quelques passages qui sont bien les plus ardents et les plus intenses qu'aient jamais connu la scène lyrique depuis Monteverde :



(19) Jean d'Udine. *Le chevalier Gluck.*

donne à mon funeste sort! De l'a mi - tié de la recon - nais-

- san - ce, J'espéra - rais en vain un si péni - ble ef - fort

Ah! l'a mour seul en est ca - pa ble!

Certains morceaux, d'un mouvement rapide et comme haletant, s'expriment dans un rythme pathétique absolument neuf :





Gluck se propose alors d'écrire deux opéras sur des livrets français : *Roland* et *Armide*, lorsque, de retour à Vienne, où Marianne, sa chère nièce, venait de mourir, il apprend que Piccini compose également un opéra sur le livret de *Roland*. Indigné de ce manque de loyauté, il met le feu aux pages qu'il avait déjà écrites.

Il revient alors en France avec la partition d'*Armide*, établie sur le livret même composé près de cent ans plus tôt par Quinault pour Lully. Mais Paris est versatile : on fait grise mine aux premières représentations (1777); les philosophes s'intéressent déjà moins à Gluck ; plusieurs s'affichent résolument comme ses adversaires. Et il faudra quelque temps avant que le public accueille *Armide* avec la même ferveur que les pièces précédentes.

Dans l'ouverture d'*Armide,* partagée en deux mouvements, on trouve au début du *moderato* une curieuse réminiscence des ouvertures françaises à la Lully, par l'emploi du style scandé.



Il est intéressant de comparer ce passage à celui où Lully, mettant en musique le même livret, employait des moyens d'expression très différents :

Il est peu probable que ce soit fortuite coïncidence, car nous trouvons le même rythme en plusieurs endroits où l'auteur a voulu obtenir un effet de force et d'énergie, notamment dans l'air fameux : « Il est en ma puissance, ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur » :



C'est encore à Vienne, où le retenaient ses fonctions à la Cour, que Gluck écrit son *Iphigénie en Tauride ;* dans une lettre à son librettiste Guillard, il confie qu'il est prêt à vendre ses meubles s'il obtient une fonction à Paris : « Faites en sorte que la Reine me demande pour un temps indéterminé, pour quelques années... ». Le beau projet n'eut pas de suite.

La seconde *Iphigénie* était, si l'on peut dire, plus gluckiste encore que la première : elle bousculait sans ménagement les habitudes des auditeurs, ne faisait aucune concession aux modes — qu'il avait d'ailleurs contribué à faire évoluer. Son audace lui réussit : ce fut un nouveau succès. La frêle figure des *Iphigénie* resplendit avec la même pureté, plus accusée toutefois dans la seconde pièce, tandis que nous assistons à des scènes d'une intensité fulgurante comme celle d'Oreste et des Euménides ou à d'autres d'une sérénité apollinienne comme le quatuor de l'Epithalame.



La querelle fameuse, trop fameuse, des gluckistes

et des piccinistes, battait son plein (20). Pendant quelques années, ce fut une suite de satires, d'épigrammes, d'échanges de lettres publiques et de quolibets, qui dépassèrent même en prodigalité ce que l'on avait vu pendant la guerre des Bouffons. Encore une fois, ce fut une offensive de l'italianisme en France, attaque suscitée par ceux qui ne voulaient autre chose dans la musique que des périodes agréables coupées selon des formules attendues et éprouvées, des airs bien chantants, aisés à retenir, langoureux ou animés, excitants ou caressants.

D'un côté, nous trouvons les habitués de la musique facile et plus ou moins sensuelle ; de l'autre, ceux de la musique expressive dont Gluck était devenu le champion.

Ce fut bien contre son gré que le malheureux Piccini vint servir de drapeau aux antigluckistes. On n'opposait pas l'Allemand à l'Italien : Gluck était considéré seulement comme le représentant de la musique française, « de la musique française renforcée », comme disait Grimm, qui avait intensifié le système de Lully. On lui reprochait en outre d'assourdir les oreilles par « un bruit effroyable de violons, de cors et de timbales », de les offenser par « des harmonies escarpées et raboteuses ». Gluck avait voulu que « le chant ne fût qu'une substitution à la déclamation » : ses adversaires l'attaquaient sur cette déclamation qu'ils disaient exagérée, « convulsive » et sur son goût forcé de l'expression dramatique.

Nous touchons là en effet le point essentiel. Ce que l'on blâmait chez Gluck, c'était précisément ce qui

---

(20) Nous n'insisterons pas sur cette querelle qui a mis en ébullition des sentiments, des snobismes, beaucoup plus qu'elle ne mit en jeu l'esthétique musicale elle-même. Les lecteurs qui s'intéressent au sujet liront l'ouvrage de Desnoiresterres : *Gluck et Piccini,* ainsi que le *Gluck* de M. Landormy.

constituait le caractère primordial de son génie. Il fut un grand homme de théâtre et peut-être le premier véritable dramaturge de la musique. Il attachait une extrême importance au livret, et même y collaborait, exigeait des remaniements pour arriver à l'intime union de la musique et de l'action. Est-ce parce qu'il avait éprouvé la vanité du *bel canto* et de ces découpages en série qui pouvaient se répéter sempiternellement quel que fût le sujet et l'action ?... Plaire, charmer, n'était-ce pas le principal, selon La Harpe, qui résumait une opinion courante et qui ajoutait même : « La bonne musique plaît même lorsqu'elle est déplacée » ? (21). Gluck, selon la tradition des Français, faisait le contraire : il mettait la musique à sa place, l'adaptait aux situations, lui donnait sa juste propriété. C'est en cela qu'il a profondément réformé le théâtre. Il a supprimé le prologue — hors-d'œuvre — créé le prélude enchaîné à l'action, réduit la danse, animé les chœurs, banni le chant pour le chant, en bref, il a tout subordonné au jeu dramatique. Il était le plus exigeant des metteurs en scène ; il demandait de multiples répétitions (22). Pour le jeu des acteurs, chanteurs, choristes, danseurs, pour tout cet esprit et ce mouvement qui anime la scène, il était dans le droit fil de la tradition de Lully, de Quinault, de Racine, de Rameau.

Nous nous étonnons de rencontrer parfois chez lui certains tours à l'italienne dont il restait imprégné. Sa

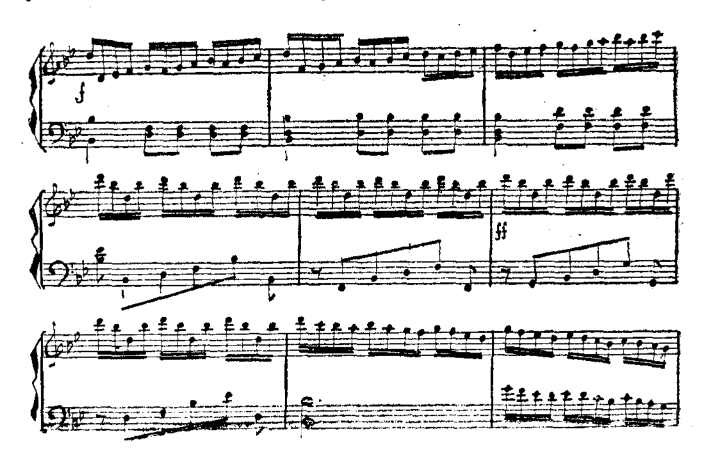
---

(21) On verra, par l'extrait suivant de la *Correspondance* de Grimm, combien les Français ont suivi Gluck sur ce terrain. Ils avaient la passion du théâtre et de l'effet théâtral, plus encore que celle de la musique.

(22) Les répétitions d'*Iphigénie en Aulide* durèrent six mois — et les exigences de l'auteur pour l'orchestre et les chanteurs, connues dans Paris, lui avaient déjà assuré la célébrité avant les représentations publiques.

mélodie est souvent chargée de ports de voix en appogiature où nous avons de la peine à trouver ce « naturel » qu'il prônait. Ses œuvres les plus graves et les plus dépouillées ne sont pas toujours exemptes de ces traits qui proviennent d'une longue habitude et de sa formation italianisante.

Son ascendance bohémienne et germanique ne transparaît pas moins. Il avait vu le jour dans les forêts du Palatinat où son père était garde-chasse, et avait passé son enfance dans les forêts de Bohême. Le souvenir des vastes étendues de sapins reste gravé de façon indélébile dans sa mémoire et il est peu de ses œuvres que nous ne sentions traversées par bouffées du grand vent qui agite les cimes et pénètre l'âme de fraîcheur sylvestre et de solennelle mélancolie ; c'est déjà la première poussée de ce sentimentalisme allemand que nous rencontrerons plus tard chez Weber, dans les lieds de Schubert et de Schumann ; c'est aussi cette carrure un peu lourde qui le porte à s'exprimer en gammes et en accords brisés dont l'inspiration est essentiellement germanique, et dont nous pouvons trouver un exemple dans la Chacone d'*Armide* :





Mais c'est de toute évidence lorsqu'il devint un adepte et un maître de la musique classique française que Gluck s'est manifesté avec le plus d'éclat, c'est-à-dire dans la dernière partie de sa vie ; et nous retrouvons chez lui cette logique dans l'exposé ou le développement, ce juste esprit de la déclamation, cette intelligence prosodique des textes, cette harmonie verticale, claire et pompeuse, qui avaient fait la gloire de ses illustres prédécesseurs.

De tels fragments, qui ne sont pas rares dans l'œuvre de Gluck, montrent à quel point il fut le fils spirituel de notre haute tradition nationale. C'était un esprit solide, équilibré, raisonnable, mais qui a su émouvoir parce qu'il avait au fond du cœur ces « raisons que la raison ne connaît pas ». Ainsi, il a très sagement bouleversé son temps. Il fut un des grands révolutionnaires de la musique ; mais un de ces révolutionnaires, comme on en rencontre dans l'histoire aussi bien chez les grands politiques que chez les réformateurs de la langue ou de la pensée, qui s'appuient sur le meilleur de la tradition, « réagissent » contre la corruption ambiante en puisant aux sources vives du passé. Gluck a donc été, au meilleur sens du mot, un réactionnaire. Les fervents du « progrès », qui

avaient d'abord goûté chez lui l'ami de la nature, l'esprit libre et l'ami des idées nouvelles, ne s'y sont point trompés. La volte-face dont il eut à souffrir de la part de ses premiers admirateurs n'eut pas d'autre objet. Malgré le sentimentalisme qui s'exprime dans tant de sublimes passages de ses derniers opéras, malgré tant de points de contact avec son temps, Gluck, par volonté et par système, faisait ressurgir l'idéal formel de la musique française classique. En ce sens, nous pouvons voir en lui la dernière fleur, la plus haute et la plus épanouie de l'école de Versailles.



Après avoir connu l'échec d'*Echo et Narcisse*, dont il paraît avoir toujours conservé de l'amertume, Gluck prenait sa glorieuse retraite à Vienne et mourait huit ans plus tard sans être revenu à Paris et sans plus avoir composé pour la scène (23). Jusqu'à l'arrivée de Rossini et de Meyerbeer, l'influence de Gluck s'exercera de façon très directe sur l'œuvre de ses successeurs (24). Pour le moment, il laissait la voie libre à son craintif concurrent Piccini.

Celui-ci était né aux environs de Naples, en 1728 ; il vint à Paris en 1776 et s'y établit jusqu'à sa mort survenue en 1800. Il avait pleinement réussi dans son pays — où, à vrai dire, l'on se contentait facilement

(23) On notera pourtant que ses vœux d'autrefois avaient été exaucés. Pour le retenir à Paris, il avait été nommé Maître de musique des Enfants de France; mais il répondit alors que sa santé ne lui permettait plus d'accepter cette fonction. Il avait eu en effet une première attaque; la dernière (15 mai 1787) devait l'emporter.

(24) « De cette ouverture (de Gluck) allaient procéder celles de Méhul, de Cherubini, de Lesueur, en attendant les grandes ouvertures dramatiques d'*Euryanthe* et de *Coriolan*. » — Henry Prunières. *Histoire de la Musique*.

de flonflons — et il s'était fait une si belle réputation dans le genre que les détracteurs de Gluck vinrent le chercher, pensant qu'il ferait échec à l'auteur d'*Orphée*. Muni d'un contrat qui lui assurait l'indemnité de voyage, le logement et 6.000 livres par opéra, il fit représenter tout d'abord *Roland* (celui de Lully qu'avait arrangé Marmontel). La pièce semblait aller aux nues, mais lorsque Gluck revint de Vienne avec son *Iphigénie en Tauride*, il n'eut pas de mal à éclipser son remplaçant. Ce dernier ne manquait pas de talent, sa musique était souple, aimable et il jouait à merveille de tout le formulaire napolitain, mais la mélodie était fort mince et l'accompagnement davantage encore. *Didon*, qui passe pour son chef-d'œuvre, serait inécoutable aujourd'hui. C'est en vain qu'il tenta de se relever avec *Atys* et *Adèle de Ponthieu*. Son aventure devint celle d'un musicien assez bien doué auquel on avait joué le mauvais tour de le confronter avec un musicien de génie. Quelques jours avant la représentation de l'*Iphigénie en Tauride*, qu'il avait fabriquée sur commande en vue d'entrer en lice pour un singulier tournoi, il écrivait au ministre pour lui demander d'interdire aux critiques de publier avant la douzième représentation leur opinion « tant sur les beautés comme sur les défauts, sur les poèmes comme sur la musique, et particulièrement sur les rapports qu'elle peut avoir avec les ouvrages de M. Gluck ». — Est-ce l'aveu que Piccini voulait se rapprocher de son concurrent — avec qui il entretenait d'ailleurs les relations les plus courtoises ? S'était-il converti au gluckisme ? Avait-il subi l'emprise de la musique française entendue à Paris et à Versailles ? On pourrait peut-être le penser à l'examen de ses dernières œuvres, si celles-ci ne témoignaient pas d'une telle insignifiance. Il écrivit encore une demi-douzaine d'opéras sur des livrets français ; les deux derniers ne furent même pas représentés. Il avait lassé son public.

Ce public, d'ailleurs, se passionnait maintenant pour deux autres Italiens : Salieri et Sacchini, qui œuvraient carrément dans le sillage de Gluck. Salieri était l'élève et l'ami de l'auteur d'*Alceste,* mais il ne fit que passer quelques années à Paris où il donna trois opéras. Ses efforts pour se rapprocher du genre français furent certainement plus suivis d'effet que ceux de Piccini. Le Napolitain Antonio Sacchini, prince de la mélodie bien chantante, était aussi un protégé de la reine. Son *Dardanus* fut joué au théâtre de Trianon devant la Cour, et ses pages maîtresses, qui figurent dans *Œdipe à Colone,* connurent une manière de célébrité.

Citons enfin un autre converti (à la suite de Gluck) à l'opéra français : Jean-Christophe Vogel, qui venait de Nuremberg ; on entendit plusieurs de ses œuvres à l'Opéra de Paris — notamment son opéra posthume *Demophon* dont l'ouverture resta longtemps au répertoire des concerts.

CONCLUSION

La musique française de l'époque classique connut une infortune singulière. Au cours du XVIIIe siècle — et surtout depuis la mort de Rameau — ses forces avaient incontestablement décliné, sa vigueur s'était amoindrie ; en bref, elle s'était sensiblement affadie ; mais le rayonnement musical de Paris était encore resté tel que des musiciens étrangers comme Schobert, Mozart, Gluck, Piccini, Sacchini, Salieri et bien d'autres venaient s'y établir pour y travailler plus ou moins dans le style français, qu'un Haydn y faisait donner les premières auditions de ses symphonies parmi les plus belles, et que l'opinion des correspondants français ou étrangers qui renseignaient les villes européennes sur notre vie musicale comptait par-dessus tout.

Une pierre chasse l'autre ; il est fatal que la musique de la veille soit oubliée au profit de celle du jour ; l'évolution des goûts est dans l'ordre naturel et c'est une loi nécessaire de la fécondation artistique. Mais ici, il ne s'agit plus d'évolution. Avec la Révolution, c'est la maison entière qui s'écroule. On veut détruire tout ce qui s'était accompli sous l'Ancien Régime et l'on bannit tout ce qui s'y trouvait à l'honneur. On ne se contente pas de pourchasser les idées et les

sentiments, ni de briser sur les monuments les signes du régime aboli : la musique subit le même sort. Le répertoire royal est, en fait, proscrit. Les directeurs de théâtres ou de concerts n'osent plus afficher les œuvres qui ont fait les délices des « ci-devants ». On craint de jouer ou de chanter chez soi la musique d'auteurs qui furent maîtres de chapelles ou surintendants des tyrans. Comment exécuter encore un thème de pavane, cette danse noble par excellence, et réservée aux princes dont on a coupé la tête ou qui se sont enfuis ?... Tout ce qui avait été joué à la Chapelle, à l'Opéra, aux concerts, aux bals, aux fêtes de la Cour ou des Grands, se trouve tout à coup réduit au silence, à l'oubli — ou à la destruction, par prudence. Il s'agit moins alors de transformation du goût que de pressantes raisons d'opportunité.

Nous avons vu l'importance du rôle de la monarchie et de l'aristocratie dans l'histoire de la musique sous l'Ancien Régime. Leur déchéance eut de cruelles incidences sur la création artistique aussi bien que sur le goût public. Gossec, Dalayrac, ou Catel, auteurs de grandiloquentes compositions destinées aux fêtes révolutionnaires, sonnaient un peu creux. Seuls subsistaient de l'ancien répertoire quelques opéras-comiques qui servaient à amuser le public. Les auteurs à succès d'autrefois sont comme frappés de paralysie et Grétry lui-même, qui a pourtant montré de la complaisance pour les idées révolutionnaires dans leurs expressions les plus triviales, fait preuve d'étranges faiblesses. Pourtant, les « grandes machines » de Lesueur, de Paesiello et de Cherubini laissent prévoir, malgré la pompeuse froideur d'un style davidien, les amples compositions de Berlioz (1). Une cantate de Lesueur est à un

(1) Il est curieux de constater que Paesiello, le compositeur le plus officiel de l'Empire, et Cherubini, celui qui exer-

psaume de Lalande ce qu'une tragédie de Ducis est à une pièce de Racine.

Ensuite, le romantisme porte ses légitimes admirations vers les maîtres allemands, tandis que le théâtre est à peu près entièrement envahi par Rossini, Meyerbeer et leurs épigones. Et les scintillements du théâtre lyrique italien ne sont pas encore éteints que retentissent les premiers coups de tonnerre de l'orage wagnérien. Qui songerait encore à nos vieux maîtres français, à Lully, à Couperin, à Rameau ? Ils sont aux antipodes de toutes les préoccupations du moment ; on connaît peut-être leur nom, mais leur musique ne se perçoit plus qu'à la façon d'un écho à demi éteint.

Il a fallu attendre l'époque contemporaine pour que l'attention se reportât sur eux. Saint-Saëns prend la direction de l'édition des œuvres complètes de Rameau ; Debussy et Ravel disent leur admiration et leur reconnaissance pour nos maîtres du XVIIIe siècle ; la musique moderne renoue avec notre haute tradition classique ; de savants musicologues, enfin, étudient la vie et l'œuvre de ces auteurs trop longtemps négligés.

Mais, si les anciens chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture s'offrent en témoignage au spectateur qui veut les contempler, qu'est-ce qu'une partition musicale classée dans une bibliothèque — et même soigneusement fichée — si elle n'est jamais jouée ?... Nous possédons ainsi d'innombrables

---

ça avec souplesse les plus hautes fonctions administratives sous les divers régimes qui se succédèrent au début du siècle, furent encore des Italiens. Il est vrai que leur style devait peu à l'Italie... Les offensives de la musique italienne, dont il a été si souvent question dans cet ouvrage, ne cesseront d'ailleurs pas avec la période classique puisqu'après Rossini nous verrons les scènes françaises accaparées par Verdi et les « véristes ».

trésors bien enfouis que seule l'exécution au concert ou au théâtre peut tirer de leur léthargie.

Car, par chance, la plupart des œuvres de l'Ancien Régime sont parvenues jusqu'à nous. Une grande partie de la musique religieuse a été évidemment perdue ou détruite avec les archives ecclésiastiques, chaque fois qu'un maître de chapelle intelligent et courageux n'avait pas emmené les partitions chez lui ; mais, au moment où éclata la Révolution, il y avait à Versailles les plus importantes et les plus riches bibliothèques musicales dont les « gardiens » ont eu l'heureuse initiative de mettre les volumes à l'abri. La bibliothèque de l'Opéra fut transportée en partie à la Bibliothèque municipale de Versailles (2). La Bibliothèque de la Chapelle, avec son énorme répertoire de musique sacrée, la Bibliothèque de la Chambre, qui renfermait les œuvres de musique instrumentale destinée aux concerts, la Bibliothèque des Princes fondée sous Louis XV par le Dauphin (3), furent disséminées à la Bibliothèque Nationale, à l'Académie Nationale de Musique ou au Conservatoire de Paris qui venait d'être fondé par Sarette (4).

Ces magnifiques et précieux documents ne demandent qu'à revivre. Trop longtemps, ce que l'on nomme

---

(2) On y trouve notamment une collection d'in-quarto de Ballard, richement illustrée où l'on peut lire parfois l'inscription manuscrite : « *Au Roy* », lorsqu'il s'agissait de l'exemplaire sur lequel Louis XIV suivait l'opéra, ou : « *Pour la mesure* » lorsque le volume était destiné au chef d'orchestre.

(3) Le Dauphin était organiste. Ses sœurs, Mesdames Victoire, Adélaïde et Sophie jouaient respectivement du violon, de la gambe et du clavecin.

(4) C'est ainsi que figure à la Bibliothèque du Conservatoire l'*Opus I* de Mozart, la sonate composée à l'âge de sept ans qu'il offrit lui-même à M[me] Victoire, lors de son passage à Versailles.

« musique ancienne » n'a pu être connu du public que par quelques œuvres plus ou moins tronquées, arrangées et dérangées soi-disant pour satisfaire les oreilles modernes. On n'y touche que rarement et avec une craintive prudence, tant les chefs redoutent d'ennuyer des auditeurs habitués à d'autres piments. On avait dit les mêmes choses pour Bach, puis pour Mozart dont le seul nom attire cependant les foules aujourd'hui.

Il y a des réhabilitations nécessaires. L'oubli dans lequel est tombé Lalande depuis un siècle, par exemple, est chose inconcevable pour qui a eu l'occasion d'entendre ses motets d'où se dégagent tant de grandeur, tant d'émotion contenue mais profonde. Parmi les œuvres des centaines de musiciens qui ont gravité autour de l'École de Versailles, nous reconnaissons qu'il y a bien des insignifiances, des routines et des redondances, mais tant et tant de pages possèdent aussi la vigueur et l'éloquence convaincante qui sont capables d'exercer une prise efficace sur l'auditoire !... Ne nous bornons pas à rechercher dans la musique française d'autrefois la poésie du souvenir ou le parfum de charmes surannés. Ne traitons pas le clavecin comme ces vieilles chaises à porteurs qui viennent décorer des salons lambrissés. C'est en nous donnant des interprétations trop mièvres, trop ciselées, trop délicates, que l'on trahit nos maîtres. On oublie que Rameau fut un peu le Wagner de son temps et qu'il est préférable de souligner sa vigueur dramatique que l'agrément de sa mélodie ou la gentillesse de ses traits. On oublie surtout que le XVIIe siècle fut un siècle altier, un siècle d'exaltation héroïque, d'âmes ferventes et bien trempées.

APPENDICE I

L'opéra et l'opinion des gens de lettres au XVII[e] siècle

Les représentations des opéras de Lully allèrent aux nues — aussi bien à la Ville qu'à la Cour. Ce fut un engouement général.

Mais on aurait tort de croire que le genre même de l'opéra rencontra toujours un accueil favorable. Les écrivains de l'époque, si épris de logique, n'admettaient guère ce genre de convention où l'on voyait des personnages se raconter leurs passions en chantant. L'opéra leur apparut — ce qu'en définitive il nous apparaît encore — comme un genre théâtral faux dans son principe.

Nous citerons à ce sujet la curieuse lettre que SAINT-EVREMOND écrivait au duc de Buckingham où sont déjà exposés contre l'opéra tous les griefs qui seront repris par la suite :

Je commencerai par une grande franchise, en vous disant que je n'admire pas fort les comédies en musique, telles que nous les voyons présentement. J'avoue que leur magnificence me plaît assez; que les machines ont quelque chose de surprenant; que la musique en quelques endroits est touchante; que le tout ensemble paraît merveilleux : mais il faut aussi m'avouer que ces merveilles deviennent bientôt ennuyeuses, car où l'esprit a si peu à faire, c'est une nécessité que les sens viennent à languir. Après le pre-

mier plaisir que nous donne la surprise, les yeux s'occupent et se lassent ensuite d'un continuel attachement aux objets. Au commencement des concerts, la justesse des accords est remarquée; il n'échappe rien de toutes les diversités qui s'unissent pour former la douceur de l'harmonie : quelque temps après, les instruments nous étourdissent; la musique n'est plus aux oreilles qu'un bruit confus qui ne laisse rien distinguer. Mais qui peut résister à l'ennui du récitatif dans une modulation qui n'a ni le charme du chant, ni la force agréable de la parole ? L'âme fatiguée d'une longue attention où elle ne trouve rien à sentir, cherche en elle-même quelque secret mouvement qui la touche : l'esprit, qui s'est prêté vainement aux impressions du dehors, se laisse aller à la rêverie, ou se déplaît dans son inutilité ; enfin la lassitude est si grande, qu'on ne songe qu'à sortir, et le seul plaisir qui reste à des spectateurs languissants, c'est l'espérance de voir finir bientôt le spectacle qu'on leur donne.

La langueur ordinaire où je tombe aux opéras vient de ce que je n'en ai jamais vu qui ne m'ait paru méprisable dans la disposition du sujet et dans les vers. Or, c'est vainement que l'oreille est flattée et que les yeux sont charmés, si l'esprit ne se trouve pas satisfait. Mon âme, d'intelligence avec mon esprit plus qu'avec mes sens, forme une résistance secrète aux impressions qu'elle peut recevoir, ou pour le moins elle manque d'y prêter un consentement agréable, sans lequel les objets les plus voluptueux même ne sauraient me donner un grand plaisir. Une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations, est une sottise magnifique, mais toujours sottise; c'est un vilain fond sous de beaux dehors, où je pénètre avec beaucoup de désagrément.

Il y a une autre chose dans les opéras, tellement contre la nature que mon imagination en est blessée : c'est de faire chanter toute la pièce, depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique, et les plus communes, et les plus importantes affaires de leur vie. Peut-on s'imaginer qu'un maître appelle son valet ou qu'il lui donne une commission en chantant; qu'un ami fasse en chantant une confidence à son ami; qu'on délibère en chantant dans un conseil; qu'on exprime avec du chant les ordres qu'on donne et que mélodieusement on tue les hommes à coups d'épée et de javelot dans un combat ? C'est perdre l'esprit de la représentation, qui, sans doute, est préféra-

ble à celui de l'harmonie; car celui de l'harmonie ne doit être qu'un simple accompagnement, et les grands maîtres du théâtre l'ont ajoutée comme agréable, non pas comme nécessaire, après avoir réglé tout ce qui regarde le sujet et le discours. Cependant l'idée du musicien va devant celle du héros dans les opéras; c'est Lully, c'est Cavallo, c'est Cesti qui se présentent à l'imagination. L'esprit ne pouvant concevoir un héros qui chante, s'attache à celui qui fait chanter; et on ne saurait nier qu'aux représentations du Palais-Royal on ne songe cent fois plus à Lully qu'à « Thésée », *ni à* « Cadmus ».

Je ne prétends pas néanmoins donner l'exclusion à toute sorte de chant sur le théâtre. Il y a des choses qui doivent être chantées : il y en a qui peuvent l'être sans choquer la bienséance ni la raison. Les vœux, les prières, les sacrifices, et généralement tout ce qui regarde le service des dieux, s'est chanté dans toutes les nations et dans tous les temps; les passions tendres et douloureuses s'expriment naturellement par une espèce de chant; l'expression d'un amour que l'on sent naître, l'irrésolution d'une âme combattue de divers mouvements, sont des matières propres pour les stances, et les stances le sont assez pour le chant. Personne n'ignore qu'on avait introduit des chœurs sur le théâtre des Grecs; et il faut avouer qu'ils pourraient être introduits avec autant de raison sur les nôtres. Voilà quel est le partage du chant, à mon avis : tout ce qui est de la conversation et de la conférence; tout ce qui regarde les intrigues et les affaires, ce qui appartient au conseil et à l'action, est propre aux comédiens qui récitent, et ridicule dans la bouche des musiciens qui le chantent. Les Grecs faisaient de belles tragédies où ils chantaient quelque chose; les Italiens et les Français en font de méchantes où ils chantent tout.

Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un opéra, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien, également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage. Ce n'est pas que vous n'y puissiez trouver des paroles agréables et de fort beaux airs; mais vous trouverez plus sûrement à la fin le dégoût des vers où le génie du poète a été contraint, et l'ennui du chant où le musicien s'est épuisé dans une trop longue musique. Si je me sentais capable de donner conseil aux honnêtes gens qui se plaisent au théâtre, je leur conseillerais de reprendre le goût de nos belles comédies, où l'on pourrait introduire des danses et

de la musique, qui ne nuiraient en rien à la représentation. On y chanterait un prologue avec des accompagnements agréables. Dans les intermèdes, le chant animerait des paroles qui seraient comme l'esprit de ce qu'on aurait représenté. La représentation finie, on viendrait à chanter un épilogue, ou quelques réflexions sur les plus grandes beautés de l'ouvrage : on fortifierait l'idée et ferait conserver plus chèrement l'impression qu'elles auraient faite sur les spectateurs. C'est ainsi que vous trouveriez de quoi satisfaire les sens et l'esprit, n'ayant plus à désirer le charme du chant dans une pure représentation, ni la force de la représentation dans la langueur d'une continuelle musique.

Il me reste encore à vous donner un avis pour toutes les comédies où l'on met du chant : c'est de laisser l'autorité principale au poète pour la direction de la pièce. Il faut que la musique soit faite pour les vers, bien plus que les vers pour la musique. C'est au musicien à suivre l'ordre du poète dont Lully seul doit être exempt, pour connaître mieux les passions et aller plus avant dans le cœur de l'homme que les auteurs. Cambert a sans doute un fort beau génie, propre à cent musiques différentes et toutes bien aménagées avec une juste économie des voix et des instruments. Il n'y a point de récitatif mieux entendu, ni mieux varié que le sien : mais pour la nature des passions, pour la qualité des sentiments qu'il faut exprimer, il doit recevoir des auteurs des lumières que Lully leur sait donner et s'assujettir à la direction quand Lully, par l'étendue de sa connaissance, peut être justement leur directeur.

Je ne veux pas finir mon discours sans vous entretenir du peu d'estime qu'ont les Italiens pour nos opéras et du grand dégoût que nous donnent ceux d'Italie. Les Italiens, qui s'attachent tout à fait à la représentation, ne sauraient souffrir que nous appelions opéra un enchaînement de danses et de musique qui n'ont pas un rapport bien juste et une liaison assez naturelle avec les sujets. Les Français, accoutumés à la beauté de leurs ouvertures, à l'agrément de leurs airs, au charme de leurs symphonies, souffrent avec peine de l'ignorance ou le méchant usage des instruments aux opéras de Venise, et refusent leur attention à un long récitatif qui devient ennuyeux par le peu de variété qui s'y rencontre. Je ne saurais vous dire proprement ce que c'est que leur récitatif, mais je sais bien que ce n'est ni chanter, ni réciter; c'est une chose inconnue aux anciens, qu'on pourrait définir un méchant usage du chant et de la parole. J'avoue que j'ai trouvé des choses inimitables dans

l'opéra de Luigi, et pour l'expression des sentiments, et pour le charme de la musique; mais le récitatif ordinaire ennuyait beaucoup, en sorte que les Italiens mêmes attendaient avec impatience les beaux endroits, qui venaient à leur opinion trop rarement. Je comprendrai les plus grands défauts de nos opéras en peu de paroles. On y pense aller à une représentation, et l'on n'y représente rien : on y veut voir une comédie, et l'on n'y trouve aucun esprit de la comédie.

***

La Bruyère, dans son chapitre *Des ouvrages de l'esprit,* exprime sur l'opéra une idée qui n'est pas très flatteuse :

L'on voit bien que l'opéra est l'ébauche d'un grand spectacle; il en donne l'idée.

Je ne sais comment l'opéra, avec une musique si parfaite et une dépense toute royale, a pu réussir à m'ennuyer.

Il y a des endroits dans l'opéra qui laissent en désirer d'autres; il échappe quelquefois de souhaiter la fin de tout le spectacle : c'est faute de théâtre, d'action et de choses qui intéressent.

L'opéra jusqu'à ce jour n'est pas un poème, ce sont des vers; ni un spectacle depuis que les machines ont disparu par le bon ménage d'Amphion (Lully) et de sa race : c'est un concert, ou ce sont des voix soutenues par des instruments. C'est prendre le change, et cultiver un mauvais goût, que de dire, comme l'on fait, que la machine n'est qu'un amusement d'enfants, et qui ne convient qu'aux marionnettes; elle augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux. Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements, aux Bérénices et à Pénélope : il en faut aux opéras, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement.

***

Les yeux et les oreilles dans un égal enchantement... Mais, « si les yeux sont charmés, l'oreille n'entend guère », répondra La Fontaine dans son *Epître sur l'Opéra.* Cette pièce, qui se ressent de la brouille survenue entre l'auteur des *Fables* et celui de *Cadmus,* en même temps qu'elle nous dépeint avec vivacité le succès des opinions de Baptiste nous fait part des réserves de l'auteur à leur sujet :

Ce n'est plus la saison de Raymon ni d'Hilaire;
Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire.
On ne va plus chercher au fond de quelques bois
Des amoureux bergers la flûte et le hautbois.
Le théorbe charmant qu'on ne voulait entendre
Que dans une ruelle avec une voix tendre,
Pour suivre et soutenir par des accords touchants
De quelques airs choisis les mélodieux chants,
Boësset, Gaultier, Hémon, Chambonnière, La Barre,
Tout cela seul déplaît, et n'a plus rien de rare.
*On ne veut plus qu'*Alceste, *ou* Thésée, *ou* Cadmus.
On laisse là Du But, et Lambert, et Camus ;
Que l'on y trouve point de machines nouvelles,
Que les vers soient mauvais, que les voix soient cruelles;
De Baptiste épuisé les compositions
Ne sont, si vous voulez, que répétitions;
Le Français, pour lui seul contraignant sa nature,
N'a que pour l'opéra de passion qui dure.
Les jours de l'opéra, de l'un à l'autre bout,
Saint-Honoré, rempli de carosses partout,
Voit, malgré la misère à tous états commune,
Que l'opéra tout seul fait leur bonne fortune.
Il a l'or de l'abbé, du brave, du commis;
La coquette s'y fait mener par ses amis;
L'officier, le marchand, tout son rôti retranche,
Pour y pouvoir porter tout son gain le dimanche;
On ne va plus au bal, on ne va plus au Cours :
Hiver, été, printemps, bref, opéra toujours;
Et quiconque n'en chante, ou bien plutôt n'en gronde
Quelque récitatif, n'a pas l'air du beau monde.

Mais que l'heureux Lully ne s'imagine pas
Que son mérite seul fasse tout ce fracas;
Si Louis l'abandonne à ce rare mérite,
Il verra si la ville, et la cour, ne le quitte.
Ce grand prince a voulu tout écouter, tout voir;
Mais il sait de nos sens jusqu'où va le pouvoir,
Et que, si notre esprit a trop peu de portée,
Leur puissance est encore beaucoup plus limitée;
Que lorsqu'à quelque objet l'un d'eux est attaché,
Aucun autre de rien ne peut être touché.
Si les yeux sont charmés, l'oreille n'entend guère ;
Et tel, quoiqu'en effet il ouvre les paupières,
Suit attentivement un discours sérieux,
Qui ne discerne pas ce qui frappe ses yeux.

***

BOILEAU et RACINE avaient également tenté de collaborer avec Lully — notamment pour une certaine *Chute de Phaéton* qui ne put jamais voir le jour. Le musicien préférait travailler avec Quinault dont il pliait les textes à sa volonté. Boileau, en particulier, ce prince des gens de lettres, ne pouvait s'adapter aux exigences de l'autoritaire Florentin et il fut toujours un adversaire de l'opéra. Ce sont les mêmes critiques que développera Rousseau un siècle plus tard, en leur donnant d'autres bases.

APPENDICE II

La dynastie des Couperin

Le plus lointain ancêtre de la famille Couperin est Mathurin, notaire établi à Beauvais dans les premières années du XVIIᵉ siècle, auquel succéda son fils Denis. Le frère de celui-ci, Charles Couperin, était marchand à Chaumes-en-Brie en même temps qu'organiste de la paroisse et à l'Abbaye Bénédictine du pays. Il eut huit enfants, dont trois embrassèrent la carrière musicale à la suite d'une amusante aventure qui nous a été contée par Titon du Tillet (*Parnasse François.* Paris, 1732) : « Les trois frères Couperin étaient de Chaume, petite ville de Brie assez proche de la terre de Chambonnières. Ils jouaient du violon et les deux aînés réussissaient très bien sur l'orgue. Ces trois frères, avec leurs amis, aussi joueurs de violon, firent partie, un jour de la fête de M. de Chambonnières, d'aller à son château lui donner une aubade. Ils arrivèrent et se placèrent à la porte de la salle où Chambonnières était à table avec plusieurs convives, gens d'esprit et ayant du goût pour la musique. Le maître de la maison fut surpris agréablement, de même que toute sa compagnie, par la bonne symphonie qui se fit entendre. Chambonnières pria les personnes qui l'exécutaient d'entrer dans la salle, et leur demanda d'abord de qui était la composition des airs qu'ils avaient joués : un d'entre eux lui dit qu'elle était de Louis Couperin, qu'il lui présenta. Chambonnières fit aussitôt son compliment à Louis Couperin, et l'engagea avec tous ses camarades à se mettre à table, il lui témoigna beaucoup d'amitié et lui dit qu'un homme tel que lui n'était pas fait pour rester dans une province, et qu'il fallait abso-

lument qu'il vînt à Paris ; ce que Louis Couperin accepta avec plaisir. Chambonnières le produisit à Paris et à la Cour, où il fut goûté. Il eut bientôt l'orgue de Saint-Gervais à Paris, et une des places d'organiste de la Chapelle du Roi ».

Cette aubade dut avoir lieu vers 1653. Les trois frères dont parle Titon, étaient Louis, né vers 1626, François (nommé plus tard François-l'Ancien), né vers 1630 et Charles, né vers 1638. Jacques Champion [de Chambonnières] (voir page 157), claveciniste de « classe internationale », dirions-nous, avait fait une brillante carrière qui lui avait permis d'arrondir les terres de Chambonnières qu'il tenait de sa mère et de se parer d'un nom qui faisait bel effet. Son influence se fait fortement sentir dans les œuvres de Louis et de François.

« Cependant, dit Charles Bouvet, jamais on ne constate en elles une imitation servile du modèle. Les compositions de Louis Couperin restent originales aussi bien par le style et l'expression que par la technique très avancée dont elles témoignent; telle forme mélodique ou rythmique, telle disposition harmonique que l'on y rencontre fait songer à l'immortel cantor de Leipzig, Jean-Sébastien Bach. En outre, Louis Couperin possède un sens très développé du pittoresque et du descriptif; l'un des premiers il en fit usage et l'introduisit dans la musique. A ce point de vue son « Tombeau de M. de Blanc-Rocher » est tout à fait caractéristique. Pour glorifier la mort de ce luthiste, Louis Couperin a composé une œuvre extrêmement curieuse par le côté descriptif qu'elle présente; véritable tableau des funérailles de cet artiste avec la marche lente du cortège, la hâte des assistants se pressant dans l'église, le tout dominé par la sonnerie des cloches. » (Ch. Bouvet. — *Une dynastie de musiciens français : Les Couperin.* 1919).

Introduit à la Cour par Chambonnières, il y tint une charge de dessus de viole en même temps qu'une des places d'organiste de la Chapelle. Il collaborera au ballet de *Psyché ou la Puissance de l'Amour* (1656), de l'*Amour malade* [1657] (avec Péquigny, Garnier, Richard, Dalissan, Martin le père, Martin l'aîné, Martin le cadet, La Muire, Varin, Sibert et Saint-André, sur les paroles de Benserade), des *Plaisirs troublés* (1657), de *La Raillerie* (1659).

Il fut titulaire de l'orgue de Saint-Gervais et nous a laissé un grand nombre de pièces d'orgue et de clavecin, qui témoignent d'une grande fertilité d'invention et qui, par leur charme souriant, aussi bien que par le maniement très

délicat — presque trop délicat — du contrepoint et de l'harmonie, surpasseront celles de son maître Chambonnières. Il était spécialiste des « carillons ». (A la Bibliothèque du Conservatoire de Paris se trouve une « Piesce qui a été faite par M. Couperin pour contrefaire les Carillons de Paris et qui a toujours été jouée sur l'orgue de Saint-Gervais entre les vêpres de la Toussins et celles des Morts »).

L'art de Louis Couperin a été très bien défini par H. Quittard (*Revue Musicale,* 1903) : « Savant et disert à propos, il évite tout excès et ne renonce pas, par amour de contrepoint, au charme pathétique et discret du style mélodique. Nulle pédanterie ne dépare ses fugues aimables. Héritier des vieux contrepointistes dont Chambonnières, descendant d'une antique lignée de musiciens austères, lui avait transmis sans doute la tradition, il n'a gardé de leurs labeurs que ce qui pouvait lui servir ».

Ce beau fleuron de la famille Couperin devait mourir à l'âge de trente-cinq ans.

François Couperin l'Ancien, dit « sieur de Crouilly », fit une honorable carrière de professeur, sans connaître, de très loin, le prestige de son frère. Il se maria à Saint-Louis en l'Ile le 25 juin 1662 avec Magdeleine Joutteau. Ce mariage paraît être resté stérile et il se remaria avec Louise Bongard qui lui donna quatre enfants : Louise, Marie-Anne, François-Hiérosme et Nicolas. Il mourut accidentellement, renversé par une charrette.

Sa fille, Louise, mourut à Versailles et fut enterrée à Notre-Dame le 31 mai 1728. Titon du Tillet écrivit « qu'elle était une des plus célèbres musiciennes de nos jours, qui chantait d'un goût admirable et qui jouait parfaitement du clavecin. Elle a été trente ans de la Musique du Roy ». C'est pour elle que François Couperin-le-Grand écrivit des Motets à voix seule ou des soli dans deux grands Motets qui furent exécutés à la Chapelle Royale. Le même Titon du Tillet dit de ces œuvres de François Couperin-le-Grand : « Une quantité de Motets dont douze à grand chœur ont été chantés à la Chapelle du Roy, devant Louis XIV, qui en fut fort satisfait de même que toute sa cour. La Demoiselle Louise Couperin, sa cousine, musicienne pensionnaire du Roy, y chantait plusieurs versets avec une grande légèreté de voix et un goût merveilleux ».

La deuxième fille de François Couperin de Crouilly, Marie-Anne, naquit à Paris le 11 novembre 1677; sa fille, religieuse, tint l'orgue de son couvent.

François-Hiérosme mourut jeune et Nicolas, né le 20 décembre 1680, fut organiste du comte de Toulouse. François Couperin-le-Grand demanda pour lui la survivance de la place d'organiste à Saint-Gervais, ce qui lui fut accordé le 12 décembre 1733. Il fut inhumé sous les orgues le vendredi 26 juillet 1748 (lendemain de sa mort). Il avait épousé Françoise Dufour de la Coste qui donna le jour à Armand et Louis.

Charles Couperin, enfin, frère cadet de Louis et de François, mourut à quarante ans en 1679. Il participa au Ballet de la Raillerie et succéda à Louis comme organiste de Saint-Gervais en 1661. Il avait épousé, à Saint-Gervais, le 20 février 1662, Marie Guérin, qui donna le jour au célèbre François-le-Grand.

François Couperin eut trois enfants : Marie-Magdeleine, Marguerite-Antoinette et Nicolas. L'aînée prit le nom de Cécile pour entrer en religion et mourut organiste de l'abbaye de Maubuisson. Marguerite-Antoinette devint une claveciniste remarquable qui participa fréquemment aux concerts que donnait Marie Leczinska au Salon de la Paix, attenant à la Galerie des Glaces. Elle fut professeur de Mesdames, filles de Louis XV.

Armand-Louis Couperin, fils unique de Nicolas et de Françoise Dufour de la Coste, né en 1725, épousa Elisabeth Blanchet en 1752 et mourut en 1789. Il fut l'auteur de la fameuse Cantatille, *L'Amour médecin* (1750), de pièces pour clavecin, de sonates en trio et de plusieurs motets. Organiste du roi de 1770 à 1789, il avait tenu successivement les orgues de Saint-Gervais, de la Sainte-Chapelle, de Saint-Jean-en-Grève, de Saint-Barthélémy, de Sainte-Marguerite, des Carmes Billettes, de Saint-Merry et fut « l'un des quatre titulaires » de Notre-Dame. Il était également expert et facteur d'orgues. Son travail était considérable et il avait coutume de se faire suppléer à l'orgue par Mlle Couperin et par sa femme. Celle-ci, veuve depuis longtemps déjà, inaugura l'orgue de la Cathédrale Saint-Louis de Versailles à l'âge de quatre-vingt-deux ans. (Cf. Art. de Gervais-François Couperin. *Gazette de France,* 16 septembre 1815).

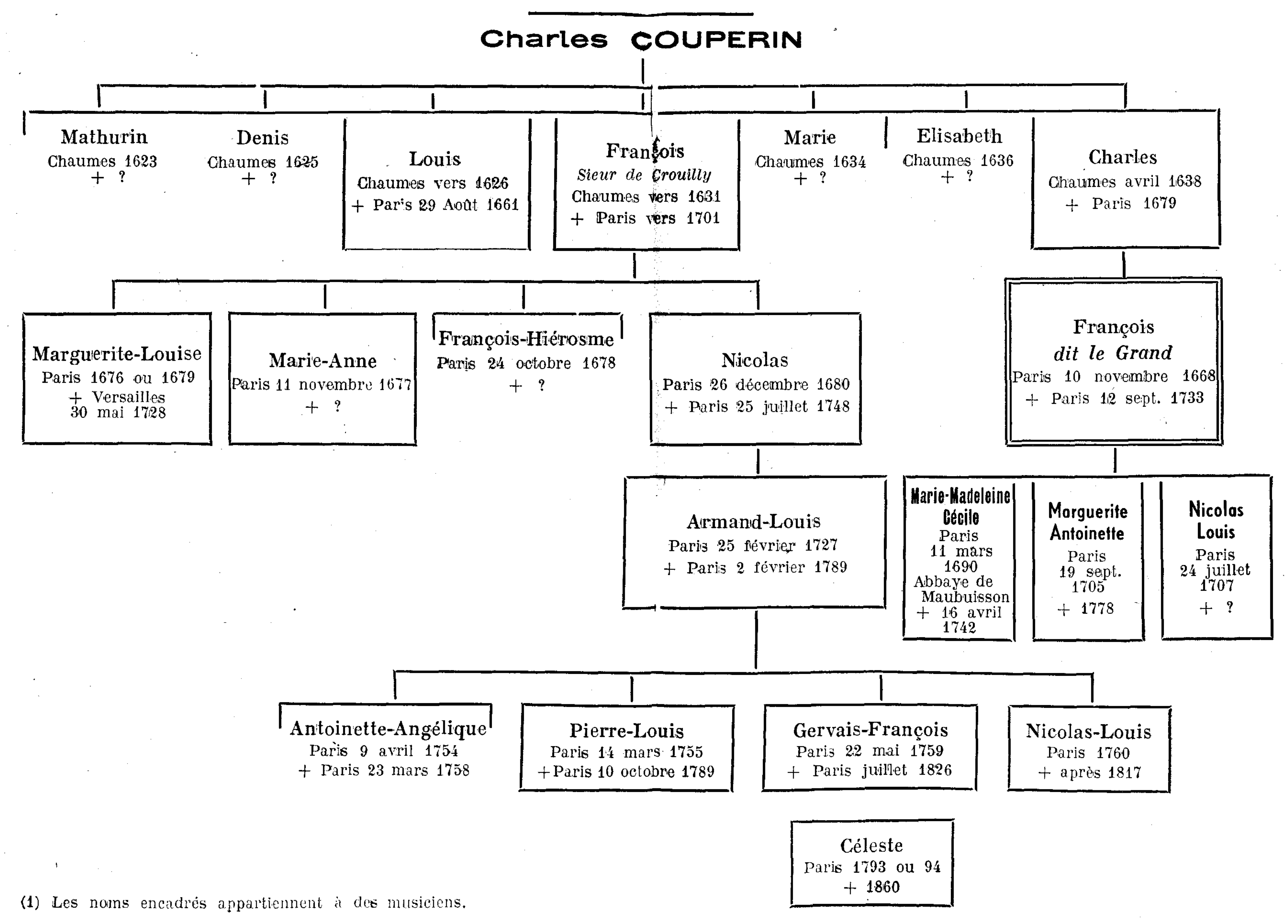
Son fils, Pierre-Louis Couperin, né au Pourtour Saint-Gervais en 1755 — où il mourut en 1789 — fut l'élève de ses parents. Organiste, pianiste et harpiste, il tint les orgues de la Chapelle Royale, de Notre-Dame, de Saint-Gervais, de Saint-Jean-en-Grève, des Carmes Billettes et de Saint-Merry. Il est l'auteur de nombreux motets.

Gervais-François Couperin, son frère (1759-1826), com-

posa des symphonies, des sonates pour clavecin, des hymnes religieux, entre autres un *Te Deum* (1782) et des romances. En 1790, il écrivit des variations sur le *Ça ira* pour le clavecin ; en 1793, à la réouverture de l'opéra (Théâtre des Arts), il jouait en duo à l'orgue avec le citoyen Séjean des airs patriotiques ; puis, en 1799, il se faisait entendre au cours d'un banquet offert à Bonaparte, de retour d'Egypte, dans l'église Saint-Sulpice transformée en Temple de la Victoire.

Sa fille Céleste (1793-1860), dernière représentante de la dynastie, tint aussi quelques années l'orgue de Saint-Gervais. Après avoir habité quelque temps Beauvais avec sa mère, vers 1830, elle vint se fixer à Belleville près de Paris, où elle gagnait modestement sa vie en donnant des leçons de piano et de chant.

TABLEAU GÉNÉALOGIQUE DES COUPERIN (1)



(1) Les noms encadrés appartiennent à des musiciens.

APPENDICE III

Rameau et les encyclopédistes

Avant même qu'ait pris fin la querelle des Lullystes et des Ramistes — que leurs adversaires nommaient les « Ramoneurs » — éclata la fameuse Guerre des Bouffons, dont Rameau fut encore la victime, et qui n'est en somme que le deuxième épisode de la bataille livrée contre l'auteur de *Dardanus* et contre son soi-disant italianisme.

Il est curieux de suivre l'évolution de l'attitude des philosophes et particulièrement des Encyclopédistes et de leurs jugements sur Rameau. Le genre d'esprit de Rameau, son comportement de scientifique et de novateur avaient tout ce qu'il fallait pour plaire aux beaux esprits de ce temps. On trouvait généralement — et avec combien de justes raisons ! — le genre de l'opéra détestable, mais, malgré tout, la scène lyrique restait toujours le « pays des Fées ». « Dites-nous, écrivait d'Aquin dans ses intéressantes *Lettres sur les hommes célèbres*, que l'opéra est un spectacle monstrueux, vous ne nous en dégoûterez point, on ira toujours à l'opéra. L'opéra est comme une jolie femme à qui l'on connaît je ne sais combien de travers, et que malgré cela l'on ne saurait quitter. »

Si l'opéra était vivement critiqué, Rameau restait encore le musicien admiré. Depuis la prestigieuse représentation de *Zoroastre* (1749), depuis surtout la reprise de *Pygmalion* (1751), les ramistes semblaient avoir gagné la partie. *Les Bijoux indiscrets* de Diderot font allusion aux admirateurs de Lully, les *ut mi ut sol*, et à ceux de Rameau, les *ut ré mi fa sol la si ut ut*, et ces derniers représentent tout ce qu'il y a de jeune, de vivace, de savant et de distingué dans la société intellectuelle. A ce moment-là, c'est opinion courante.

Pourtant, en 1752, à la reprise d'un opéra de Destouches : *Omphale,* Grimm, qui venait d'arriver d'Allemagne, publia une lettre — qui devait susciter bien des commentaires — où il élevait de vives critiques contre l'opéra français comparé à l'opéra italien. Il ménageait toutefois fort habilement Rameau et se plaisait à reconnaître son génie. Les choses en seraient probablement restées là si Jean-Jacques Rousseau, qui commençait à attirer l'attention du monde littéraire, ne s'était lancé dans la bagarre avec sa fameuse diatribe dont les conclusions étaient aussi sottes que péremptoires. Dans la *Lettre sur la musique française* (1752), Rameau, cette fois, était traité avec la plus méprisante désinvolture par le citoyen de Genève — qui se targuait de connaître la musique mieux que lui et que quiconque — et qui, à ce titre, donnait des leçons aux Français avec une incroyable suffisance. « C'est au poète à faire de la poésie, disait Jean-Jacques, et au musicien à faire de la musique ; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre. »

Dans le même temps, des représentations de la *Serva Padrona,* de Pergolèse, étaient données à Paris par une troupe d'Italiens ambulants que l'on nommait les Bouffons. Il y avait déjà longtemps qu'on avait accueilli des troupes italiennes, jusque sur la scène de l'Opéra, et l'on avait même eu l'occasion d'entendre plusieurs fois déjà la *Serva Padrona.* Pourquoi cette reprise d'une œuvre, qui était passée d'abord assez inaperçue, suscita-t-elle de semblables passions ? Ce fut une sorte de petite guerre civile, et il n'est pas exagéré de dire que de là date une orientation nouvelle de la pensée musicale.

On peut s'étonner tout d'abord de voir les revirements qui se produisirent chez les philosophes en faveur de l'opéra-comique, et leur dédain subit pour un genre aussi « intellectuel » que celui pratiqué par Rameau. Rameau était incontestablement un auteur d'une autre envergure et incomparablement plus proche d'eux. Il faut voir cependant dans cette fluctuation d'opinion le reflet même du mouvement profond qui commençait à bouleverser les esprits. L'opéra de Rameau, par sa structure, comme par toutes les valeurs qui l'animaient, était un parfait modèle de l'esprit classique ; il se référait à un ensemble de principes fermes, stables et définis qui s'opposaient parfaitement aux nouvelles conceptions des précurseurs de la Révolution et du Romantisme. Ceux-ci ne tenaient que pour l'inspiration naturelle, pour l'émotion individuelle qui ne

peut s'exprimer en toute liberté qu'en se débarrassant du corset que lui imposent les règles.

C'est toujours au nom de la Nature que les philosophes réprouvaient les formules de l'opéra conventionnel et qu'ils tournaient en dérision l'invraisemblance des spectacles ; et c'est au nom de la simplicité et du naturel encore qu'ils s'élevèrent contre les « entassements d'harmonie », qui ne provoquent, disent-ils, que des effets stériles. Pourtant, les Encyclopédistes — et Rousseau lui-même — avaient d'abord commencé par se dire admirateurs de Rameau et de la musique française. Rousseau s'en est expliqué tout au long dans la *Préface* de son *Dictionnaire de Musique* et lui-même ne cherchait à écrire ses petites musiques que dans le goût français. Quels changements étaient donc intervenus en quelques années pour que ce moralisateur, qui s'érigeait si facilement en juge, pût déclarer avec éclat que le pays de Rameau, comme d'ailleurs le pays de Bach, étaient incapables d'engendrer des musiciens ? Rien d'autre que de très personnel. Le frottement de deux êtres particulièrement irritables. Du jour où Rameau eut refusé de lire la partition des *Muses Galantes* que lui soumettait Jean-Jacques, du jour où, ayant entendu des fragments de cet opéra-comique chez La Popelinière, il déclara sans ambage que ce qui était bon avait été pillé et que son auteur « ne savait même pas la musique », l'auteur de *Castor* fut voué aux gémonies. De là date une tenace rancune que le temps ne fit qu'aviver. Les représentations de la *Serva Padrona* ne furent en réalité qu'un prétexte tardif où se donna libre cours une rancœur rentrée. Que l'on ait pu opposer avec tant de sérieux l'aimable lever de rideau de Pergolèse, qui n'est qu'une agréable bouffonnerie et le type même de la « musique légère », aux savants drames lyriques de Rameau, il y a bien là de quoi surprendre en effet. On s'étonne même qu'on n'ait pas alors remarqué ce qu'il y avait de déplacé et de ridicule dans une comparaison de cet ordre.

Pourtant, dans les polémiques qui opposaient les deux hommes, le ton parfois exaspéré de Rameau rend toujours un son de parfaite bonne foi. Il n'en est pas de même de son adversaire le Genévois : celui-ci ne cessa de travestir la pensée de Rameau, d'établir des confusions volontaires et, d'autre part, de se contredire lui-même avec une incroyable légèreté.

A ce moment-là, Rousseau était devenu le grand homme à la mode — encensé par une foule de thuriféraires.

D'autre part, il était l'auteur des articles sur la musique dans l'*Encyclopédie*. Ses confrères firent corps avec lui. La lutte devint une suite de cabales, menées par des gens spirituels et même assez retors, contre un musicien qui comprenait peu les jeux d'esprit et les épigrammes et se défendait seulement avec les armes loyales de la logique et du bon sens — et aussi avec une combativité furieuse qui n'était pas exempte de naïveté.

Grimm, qui avait fait l'éloge de Rameau dans sa *Lettre sur Omphale,* emboîta le pas aussitôt, et, dès que Rameau eût fait paraître sa réponse à la *Lettre sur la musique française,* il devint le plus acerbe, le plus méchant et le plus acharné contre lui.

Diderot, qui avait témoigné d'un certain souci d'impartialité dans les querelles des Bouffons, nous a laissé, dans le *Neveu de Rameau,* un cruel portrait du musicien et de sa musique : « c'est Rameau... qui nous a délivrés du plain-chant que nous psalmodions depuis plus de cent ans, qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique où, ni lui ni personne n'entendit jamais rien, et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chant, des idées décousues, du fracas, des vols, des triomphes, des lances, des murmures, des victoires à perte d'haleine, des airs de danse qui dureront éternellement et qui, après avoir enterré le *Florentin,* sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il pressentait et le rendait sombre, triste, hargneux, car personne n'a autant d'humeur, pas même une jolie femme qui se lève avec un bouton sur le nez, qu'un auteur menacé de survivre à sa réputation, témoin *Marivaux* et *Crébillon* le fils. »

D'Alembert, par contre, a témoigné envers Rameau d'un bel esprit de compréhension. Il fut même l'un de ses plus pénétrants commentateurs et de ses meilleurs zélateurs. (*Discours préliminaire de l'Encyclopédie. Eléments de musique théorique et pratique.*) Il admirait les symphonies de Rameau et développa les raisons pour lesquelles il les plaçait au-dessus des italiennes. Mais Rameau vieillissant, qui se croyait en butte à l'hostilité de tous, et qui passait à l'attaque parfois sans aucun motif plausible, l'irrita par ses diatribes contre l'Encyclopédie, et d'Alembert, suivant l'exemple de ses confrères, quoique avec moins d'aigreur, finit par lui répliquer assez vivement à son tour. Bref, l'animosité des encyclopédistes devint générale. Elle était d'ailleurs réciproque.

La nuée de libelles et de factums, habituellement d'une certaine platitude, qui se mit à pleuvoir, nous montre à quel degré d'acuité était passé le combat. Les pauvres pamphlétaires, qui croyaient que tout devait s'éclairer pour eux au siècle des lumières, n'avaient certes pas la modestie de Voltaire qui aimait Rameau (avec qui, physiquement, il avait tant de ressemblance), tout en se déclarant incompétent ; c'est lui qui, lorsqu'on cherchait à lui faire prendre parti et qu'on lui demandait : « Etes-vous pour la France ou pour l'Italie », répondait par le fameux : « Je suis pour mon plaisir, Messieurs ».

Quant à Rameau, il méprisait profondément ces personnages qui, hormis d'Alembert, ignoraient le plus souvent ce dont ils parlaient avec tant d'outrecuidance ; mais son tempérament le portait à leur adresser des répliques indignées et parfois d'une extrême violence. Chaque fois que la musique française était attaquée, il se sentait personnellement visé : « Etait-ce à la musique française qu'on en voulait ou au musicien français ? » (*Réponse de M. Rameau à MM. les Editeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement* [1757]). A des controverses vinaigrées, il répondait par des coups de boutoir : « Le défaut d'oreille est un grand obstacle à quiconque prétend se donner en législateur de la Musique. » (*Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie.*) (1755).

Sa dialectique était vive, quoique souvent un peu obscure, mais parfaitement logique et imprégnée d'une évidente sincérité :

« ... Vous m'accusez, vous m'attaquez, Messieurs ; encore si vos citations étaient fidèles, mais vous les altérez, soit en les détachant de ce qui précède et de ce qui suit, soit en étendant les conséquences de ce que je dis, soit en donnant à mes propositions un sens qu'elles n'ont point.

« J'avais dans ma brochure relevé quelques erreurs sur la Musique dans lesquelles M. Rousseau était tombé. Il me semble qu'au lieu d'écrire contre moi, vous auriez dû écrire pour lui. Vous me renvoyez à un Dictionnaire qu'il compose, mais quand viendra-t-il ? En vérité, Messeigneurs, il aurait mieux valu répondre à la difficulté qu'à la personne.

« Je ne reconnais point dans votre Avertissement, du moins pour ce qui me regarde, ces deux hommes supérieurs encore aux éloges qu'ils se donnent mutuellement. Je n'y vois point cet amour de la vérité qui pourtant, dans

un ouvrage comme celui que vous avez entrepris, devrait marcher le premier. Il me semble y reconnaître plutôt un écrivain enivré de ses idées, qui oublie ce qu'il a entendu, ce qu'il a vu, ce qu'il a lu, ce qu'il a écrit lui-même, et qui s'imagine qu'on le croira sur parole ; qu'on ne confrontera rien et que tout ce qu'on y pourra répondre, ne fera pas la moindre sensation dans le public.

« ... Si vous m'avez rendu justice, un partisan de plus ou de moins n'établit point les réputations. Vous dites que je n'ai pas dédaigné de vous consulter ; vous devriez dire au contraire que vous m'avez fait l'honneur de venir prendre de mes leçons, pendant quelques mois, sur la musique théorique et pratique, et que par conséquent c'est vous qui m'avez consulté : quand vous m'avez proposé des doutes, qui de nous les a éclaircis ? Que prouvent, en ce cas, vos éléments de musique théorique et pratique que vous intitulez vous-même, *selon les principes de M. Rameau ?*

« Vos éloges, vos égards ne me paraissent pas plus sincères que ceux de votre collègue. Ne voit-on pas bien qu'en m'honorant des titres d'*Artiste célèbre* et de *Musicien,* vous voulez me ravir celui qui n'est dû qu'à moi seul dans mon Art, puisque j'en ai formé le premier une science démontrée, après en avoir découvert le principe dans la nature.

« ... Ce principe est donc le phénomène du corps sonore, phénomène reconnu depuis un siècle, et dont on n'a fait que s'amuser comme d'un simple objet de curiosité, jusqu'à ce qu'enfin je l'aie fait reconnaître pour le Principe de l'Harmonie, c'est-à-dire de la Musique, mais n'a-t-il de droits que sur cette seule science ? Pourquoi l'œil, encore une fois, y serait-il appelé, lorsqu'il y est inutile ?

« Serait-ce en pure perte, sans nécessité, que l'œil emprunterait ici le secours de l'oreille lorsqu'elle n'a nul besoin du sien ? Cependant la Nature ne s'explique point en vain. L'on a quelquefois représenté au géomètre que notre raison était trop bornée pour pouvoir pénétrer jusque dans les secrets de la nature. En voici un, que faut-il de plus à la raison, lorsque tout autre principe lui est interdit par la voie de nos autres sens ? Croit-on n'en avoir plus besoin ? Que sait-on ? Tout n'est pas découvert.

« Je ne dois mes découvertes en musique qu'aux lois de la nature, dont le corps sonore nous présente un modèle, et dont l'observation est en même temps si simple et si lumineuse qu'aujourd'hui le musicien, d'accord avec le géo-

mètre, m'écoute, m'entend et m'imite. Que ne peut-on les suivre de même, ces Lois, dans toute autre science ? Quel fruit n'en pourrait-on pas tirer, ne fût-ce que pour en faciliter l'intelligence ?

« Outre les opérations de géomètres diamétralement opposées à ces Lois, il confond encore, du moins dans ses éléments, le rapport original de la proportion arithmétique et de l'Harmonique avec ses renversements, et ses imitations mêmes. J'en ignore les conséquences ; mais la différence en est grande en musique, selon l'exemple que j'en donne, où le physique tient au géométrique, c'est-à-dire, où l'effet tire toute sa force de l'exacte imitation de la nature dans la proportion harmonique.

« Voilà, Messieurs, en quoi consistent à peu près les digressions qui conduisent aux vérités dont je me suis servi pour condamner les erreurs sur la musique répandues dans votre dictionnaire : vous auriez pu les éviter en me communiquant vos manuscrits que je vous avais offert d'examiner, après m'être excusé de ne pouvoir entreprendre tout l'ouvrage ; mais votre avertissement fait assez sentir la raison qui vous en a détournés ; il vaut mieux ménager ses collègues que le public. » (*Op. cit.*)

La gloire de Rameau, battue en brèche par Jean-Jacques, le Genèvois, et par l'Allemand Grimm, qui faisait la pluie et le beau temps dans la haute société parisienne, s'éteignit avant la mort du musicien. A l'étranger, il resta parfaitement incompris. En Allemagne, notamment, même les plus chauds partisans de Lully l'ont méprisé ou méconnu. Ils lui reprochaient toujours la complexité de ses harmonies. (*Zoroastre*, jouée à Dresde dans une traduction en vers italiens, fut une des rares pièces de Rameau représentée de son vivant à l'étranger.)

Pendant plus d'un siècle, les diatribes des Encyclopédistes ont pesé sur son œuvre. Les dernières vagues de l'italianisme lui ont porté un coup fatal — et cela au moment même où les mélodies napolitaines qu'on opposait à ses puissantes et éclatantes symphonies laissaient déjà présager toutes ces fadaises, tous ces artifices et tout ce bric-à-brac sentimental qui régneront sur le théâtre de *bel canto* au cours de XIX[e] siècle. En somme, Rameau a payé pour tous les musiciens savants de son époque, pour tous ceux qui pratiquaient l'harmonie et le contrepoint, ceux de Thuringe ou de Mannheim, et que ses adversaires ont épargnés parce qu'ils les ignoraient complètement. On ne lui a opposé que de l'insignifiance, quelques mélodies « de

charme », et de petites émotions épidermiques à la mesure d'un temps qui perdait le sens de la grandeur. De *Dardanus* au *Devin du Village,* il y a toute la différence qui peut séparer *Pelléas* de *Phi-Phi.* La Révolution et le Romantisme sont venus, épaississant encore l'obscurité autour d'une œuvre qui doit tant au classicisme et à l'esprit d'Ancien Régime. La fraîcheur musicale de Rameau se trouva fanée avant même d'être entendue.

Il a fallu attendre jusqu'à une époque relativement récente pour que sa réhabilitation fût consacrée. Grâce aux efforts de Charles Borde, de Vincent d'Indy et de la Schola, grâce à Saint-Saëns qui dirigea l'édition des œuvres complètes, grâce aux musiciens et aux critiques modernes qui admirèrent le maître et subirent plus ou moins son influence, le nom de Rameau brille à nouveau d'un éclat qui n'aurait jamais dû se ternir. Debussy (1), Dukas, Guilmant, Busser, Ravel, et un grand nombre de compositeurs de la jeune génération lui ont rendu des hommages mérités, qui laissent croire qu'une mise à l'honneur plus effective et efficace ne tardera pas à s'imposer.

---

(1) Après la reprise d'*Hippolyte et Aricie* à l'Opéra du 17 mai 1908, Debussy écrivait ces lignes : « Pourquoi la musique française oublia Rameau pendant un demi-siècle est un mystère fréquent dans l'histoire de l'art, qui ne s'explique peut-être que par l'arbitraire et étrange enchaînement des événements historiques. La reine Marie-Antoinette, qui ne cessa jamais d'être Autrichienne, sentiment qu'on lui fit payer une fois pour toutes, imposa Gluck au goût français ; de ce coup, nos belles traditions se faussent, notre besoin de clarté se noie, et en passant par Meyerbeer nous aboutissons à Wagner. Pourquoi cela ? Wagner est nécessaire à l'épanouissement de l'art en Allemagne — épanouissement prodigieux mais aussi : virtuelles funérailles — on peut douter sans singularité, qu'il eût jamais quelque chose à faire en France, en tant qu'influence sur notre façon de penser, s'entend ; et s'il n'est permis qu'à l'avenir de juger les événements, sans passion de parti, nous pouvons au moins constater ce fait brutal : il n'y a plus de tradition française.

Pourquoi ne pas regretter cette façon charmante d'écrire la musique que nous avons perdue, aussi bien qu'il est impossible de retrouver la trace de Couperin ? Elle avait de l'esprit ; nous n'osons presque plus avoir de l'esprit, craignant de manquer de grandeur, ce à quoi nous nous essoufflons sans y réussir bien souvent. Rameau est un musicien de la vieille France qui, s'il se prête obligeamment à l'agrément du spectacle, prétend ne rien abdiquer de son droit à faire de la musique.

Ecoutons le cœur de Rameau, jamais voix plus française ne s'est fait entendre, et depuis longtemps, à l'Opéra. »

APPENDICE IV

Gluck et la réforme de l'opéra

Gluck nous a laissé en quelques documents d'une grande clarté et du plus vif intérêt le témoignage de ses idées sur la réforme du théâtre lyrique. Bien avant sa venue en France, il avait déjà formulé sa pensée. La première représentation du premier en date de ses chefs-d'œuvre : *Orfeo ed Euridice* est de 1762. Vingt-deux ans après, Calzabigi, l'auteur du livret — qui avait fini par se croire le principal auteur de cet opéra — envoyait une note au *Mercure de France,* où il indiquait comment Gluck était « entré dans ses vues » :

« J'ai pensé que la seule musique convenable à la poésie dramatique, et surtout pour le dialogue et pour les airs que nous appelons d'*azione,* était celle qui approcherait davantage de la déclamation naturelle, animée, énergique ; que la déclamation n'était elle-même qu'une musique imparfaite : qu'on pourrait la noter telle qu'elle est, si nous avions trouvé des signes en assez grand nombre pour marquer tant de tons, tant d'inflexions, tant d'éclats, d'adoucissements, de nuances variées, pour ainsi dire, à l'infini, qu'on donne à la voix en déclamant. La musique, sur des vers quelconques, n'étant donc, d'après mes idées, qu'une déclamation plus savante, plus étudiée, et enrichie encore par l'harmonie des accompagnements, j'imaginais que c'était là tout le secret pour composer de la musique excellente pour un drame ; que plus la poésie était serrée, énergique,

passionnée, touchante, harmonieuse, et plus la musique qui chercherait à la bien exprimer, d'après sa véritable déclamation, serait la musique vraie de cette poésie, la musique par excellence...

« Mais la déclamation se perd en l'air, et souvent on ne la retrouve plus ; il faudrait être toujours également animé, et cette sensibilité constante et uniforme n'existe point. Les traits les plus frappants s'échappent lorsque le feu, l'enthousiasme s'affaiblissent. Voilà pourquoi on remarque tant de diversité dans la déclamation de différents acteurs pour le même morceau tragique : dans un même acteur, d'un jour à l'autre, d'une scène à l'autre. Le poète lui-même récite ses vers tantôt bien, tantôt mal. »

« Je fis donc à M. Gluck la lecture de mon *Orphée* et lui en déclamai plusieurs morceaux à plusieurs reprises, lui indiquant les nuances que je mettais dans ma déclamation, les suspensions, la lenteur, la rapidité, les sons de la voix tantôt chargés, tantôt affaiblis et négligés dont je désirais qu'il fît usage pour sa composition. Je le priai en même temps de bannir *i passaggi,* les cadenze, *i ritornelli,* et tout ce qu'on a mis de gothique, de barbare, d'extravagant dans notre musique. M. Gluck entra dans mes vues. »

Dans la fameuse *Epître Dédicatoire au Grand Duc Louis de Toscane,* rédigée par Gluck, ou sous sa dictée, en langue italienne et qu'il fit paraître en tête de la première édition d'*Alceste,* ses idées sont exprimées avec une fermeté, une précision qui donnent à cette maîtresse page l'allure d'un manifeste et en font le document littéraire le plus important qui ait paru jusque là sous la plume d'un musicien. En quelques lignes pleines de substance — qui ne s'apparentent guère à la prose trop souvent vague et confuse des Encyclopédistes sur le même sujet — Gluck trace la synthèse des principes qu'il mettait dès lors en pratique et qui devaient être à la base des grandes œuvres qu'il composera désormais :

Altesse Royale,

Lorsque j'entrepris d'écrire la musique d' « Alceste », je me proposai de la dépouiller entièrement de tous ces abus qui, introduits ou par la vanité mal entendue des chanteurs, ou par une complaisance exagérée des maîtres, défigurent depuis longtemps l'opéra italien, et qui, du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles, en font le

plus ridicule et le plus ennuyeux. Je pensais à restreindre la musique à son véritable office, qui est de servir la poésie par l'expression et par les situations de la fable, sans interrompre l'action ou la refroidir avec des ornements inutiles, et je crus qu'elle devait être au poème ce que sont à un dessin correct et bien agencé la vivacité des couleurs, et le contraste bien assorti des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. Je n'ai donc pas voulu arrêter un acteur dans la plus grande chaleur du dialogue pour attendre une ennuyeuse ritournelle, ni couper un mot sur une voyelle favorable, pour faire parade dans un long passage de l'agilité de sa belle voix, ou pour attendre que l'orchestre donnât le temps, par une cadence, de reprendre haleine. Je n'ai pas cru devoir glisser rapidement sur la seconde partie d'un air, bien qu'elle puisse être la plus passionnée et la plus importante, pour avoir l'occasion de répéter régulièrement quatre fois les paroles de la première et finir l'air quand peut-être le sens n'est pas complet, et pour donner au chanteur le moyen de faire voir qu'il peut varier capricieusement un passage d'autant de manières ; en somme, j'ai cherché à bannir tous ces abus contre lesquels depuis longtemps protestent en vain le bon sens et la raison.

J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs de l'action qui est à représenter, et en former, pour ainsi dire, l'argument ; que le concert des instruments avait à se régler selon l'intérêt et la passion, et ne pas permettre qu'une coupure disparate dans le dialogue entre l'air et le récitatif vînt tronquer à contresens la période et interrompre mal à propos la force et la chaleur de l'action.

J'ai cru ensuite que mon plus grand effort devait se réduire à rechercher une belle simplicité ; et j'ai évité de faire montre de difficulté au préjudice de la clarté ; je n'ai jugé précieuse la découverte de quelque nouveauté qu'autant qu'elle était naturellement commandée par la situation et par l'expression ; enfin, il n'y a point de règle d'ordre que je n'aie cru devoir sacrifier de bon gré en faveur de l'effet.

Voilà mes principes. Par un heureux hasard, le libretto se prêtait à merveille à mon dessein, car son célèbre auteur, imaginant un plan nouveau pour le dramatique, y avait substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons superflues et aux sentencieuses et froides moralités, le langage du cœur, les passions fortes, les situations intéressantes et un spectacle toujours varié. Le succès a justifié

mes principes, et l'approbation générale, dans une ville aussi éclairée, a fait manifestement voir que la simplicité, la vérité et le naturel sont les grands principes du beau dans toutes les productions de l'art. Toutefois, malgré les instances répétées des personnes les plus respectables pour me déterminer à faire graver cet opéra, j'ai senti tout le risque que l'on court à combattre des préjugés aussi largement et aussi profondément enracinés, et je me suis vu dans la nécessité de me prémunir du tout-puissant patronage de « Votre Altesse Royale », implorant la faveur de placer en tête de cet opéra son auguste nom, qui réunit à si juste titre les suffrages de l'Europe éclairée. Le grand protecteur des beaux-arts, qui règne sur une nation, qui a la gloire de les avoir fait surgir d'une oppression universelle et de produire les plus grands modèles de chacun d'eux dans une cité qui a toujours été la première à secouer le joug des préjugés vulgaires pour marcher vers la perfection, peut seul entreprendre la réforme de ce noble spectacle auquel tous les beaux-arts prennent tant de part. S'il réussit, je garderai la gloire d'avoir posé la première pierre, et ce témoignage public de votre haute protection à la faveur de laquelle j'ai l'honneur de me dire, avec la plus humble obéissance,

De Votre Altesse Royale le très humble, très dévoué et très reconnaissant serviteur.

Christophe GLUCK.

Un peu plus tard, en 1770, le chevalier Gluck plaçait en tête de la partition de *Paride ed Elena*, qui n'avait pas la valeur d'*Alceste* et ne rencontra qu'un accueil assez froid, une autre épître, au duc de Bragance, où il témoignait avec une mordante âpreté, de sa passion à défendre ses idées. Les extraits suivants, où nous trouvons la fierté et la vivacité d'un polémiste, témoignent qu'il s'agit en somme d'un complément à son « épître-manifeste » écrite à propos d'*Alceste* :

Altesse,

En dédiant à Votre Altesse ce nouveau travail, je cherche moins un protecteur qu'un juge. Un esprit assuré contre les préjugés de l'habitude, une connaissance suffisante des grands principes de l'art, un goût formé non seulement sur les grands modèles, mais sur les fondements

invariables du beau et du vrai, voilà les qualités que je recherche dans mon Mécène et que je trouve réunies en Votre Altesse. L'unique raison qui m'avait induit à faire graver ma partition d' « Alceste » *était l'espérance de trouver des imitateurs qui, dans la voie déjà ouverte et stimulés par le suffrage unanime d'un public éclairé, s'appliqueraient à détruire les abus introduits dans le spectacle italien et à l'élever, aussi loin que possible, à la perfection. J'ai le regret de l'avoir jusqu'ici tenté en vain. Les gens de bon goût et les puristes, dont la foule est infinie et qui sont le plus grand obstacle au progrès des beaux-arts, se sont déchaînés contre une méthode qui, en s'enracinant, détruisait d'un coup toutes leurs prétentions aux caprices du jugement et à la faculté d'agir.*

Il s'en faudrait d'un rien pour que mon air d' « Orfeo » *:*

« Che faro senza Euridice, »

en changeant seulement quelque chose dans la forme de l'expression, devînt un saltarello de marionnettes. Une note plus ou moins tenue, un rinforzo changé de mesure ou de voix, une appogiature hors de propos, un trille, un passage, une roulade, peuvent détruire toute une scène dans un opéra de ce genre, tandis qu'ils ne font rien ou ne font qu'embellir un opéra ordinaire. Ainsi la présence du compositeur à l'exécution de cette espèce de musique est pour ainsi dire aussi nécessaire que la présence du soleil dans les œuvres de la nature. Il en est absolument l'âme et la vie, et, sans lui, tout reste dans la confusion et dans les ténèbres. Mais il faut se préparer à ces obstacles, tant qu'il y aura dans le monde des gens qui se croiront autorisés à décider des beaux-arts, parce qu'ils ont le privilège d'avoir deux yeux et deux oreilles, n'importe quels. C'est un défaut vraiment trop commun parmi les hommes que cette manie de vouloir parler de choses où on entend justement le moins, et j'ai vu dernièrement un des plus grands philosophes du siècle se mêler d'écrire sur la musique et trancher comme oracle !

Ce sont là rêves d'aveugles et sornettes de romans. Votre Altesse aura déjà lu le drame de « Paride » et observé qu'il ne soumet pas à la fantaisie du compositeur ces passions fortes, ces grandes images et ces situations tragiques qui, dans l' « Alceste », secouent les spectateurs et procurent de si grands effets à l'harmonie ; elle ne s'attend donc sûrement pas à trouver la même force et la même énergie dans la musique ; de même qu'elle n'exigerait pas d'un tableau en pleine lumière les mêmes effets de clair-obscur,

les mêmes contrastes que peut employer le peintre dans un sujet qui lui a fait choisir un demi-jour. Il ne s'agit point ici d'une femme près de perdre son époux, qui, pour le sauver, a le courage d'évoquer parmi les ombres de la nuit, dans une forêt sauvage, les divinités infernales et, dans la dernière agonie de la mort, doit encore trembler pour le sort de ses fils et se séparer d'un époux qu'elle adore. Il s'agit d'un jeune amant en conflit avec les répugnances d'une honnête et orgueilleuse dame, et qui en triomphe finalement par tout l'art d'une passion industrieuse. J'ai dû m'ingénier à trouver cette variété de couleurs en la cherchant dans le caractère différent des deux nations phrygienne et spartiate, en mettant en opposition la rudesse et la sauvagerie de l'une avec la délicatesse et la mollesse de l'autre ; j'ai cru que le chant n'étant, dans un opéra, qu'une substitution, la déclamation devait imiter chez Hélène la rudesse native de cette nation, et j'ai pensé que, pour conserver ce caractère dans la musique, on ne me reprocherait pas de m'être abaissé parfois jusqu'au trivial. Quand on cherche la vérité, il faut modifier suivant le sujet, les plus grandes beautés de la mélodie et de l'harmonie devenant des défauts et des imperfections, quand elles sont hors de propos...

Iphigénie fut, on le sait, soutenu avec chaleur par la dauphine Marie-Antoinette, et c'est à elle que Gluck avait adressé cette dédicace :

Madame,

Comblé de vos bienfaits, le plus précieux à mes yeux est celui qui me fixe au milieu d'une nation d'autant plus digne de vous posséder qu'elle sent tout le prix de vos vertus. Honoré de votre protection, je dois sans doute à cet avantage les applaudissements que j'ai reçus. Je n'ai point prétendu, comme plusieurs ont semblé vouloir me le reprocher, venir donner aux Français des leçons sur leur propre langue, ni leur prouver qu'ils n'avaient eu jusqu'à présent aucun auteur digne de leur admiration et de leur reconnaissance. Il existe chez eux des morceaux auxquels je donne les éloges qu'ils méritent, plusieurs de leurs auteurs vivants sont dignes de leur réputation. J'ai cru que je pouvais essayer sur des paroles françaises le nouveau genre de musique que j'ai adopté dans mes trois derniers

opéras italiens. J'ai vu avec satisfaction que l'accent de la nature est la langue universelle. M. Rousseau l'a employé avec le plus grand succès dans le genre simple. Son Devin du Village *est un modèle qu'aucun auteur n'a encore imité. J'ignore jusqu'à quel point j'ai réussi dans le mien, mais j'ai le suffrage de Votre Majesté, puisqu'Elle me permet de lui dédier cet ouvrage. C'est pour moi le succès le plus flatteur. Le genre que j'essaye d'introduire me paraît rendre à l'art sa dignité primitive. La musique ne sera plus bornée aux froides beautés de conventions auxquelles les auteurs étaient obligés de s'arrêter.*

C'est avec les sentiments du plus profond respect que je suis,

Madame,
de Votre Majesté,
Le très humble et très obéissant serviteur.

Le chevalier GLUCK.

Le parti philosophe, qui devait plus tard critiquer vivement le compositeur, réagit le premier contre la surprise un peu scandalisée du public effarouché par certaines nouveautés. Nous avons un témoignage extrêmement curieux et pittoresque sur cette représentation dans la lettre que Marie-Antoinette adressa à sa sœur Marie-Christine après la première représentation d'*Iphigénie :*

*Enfin, ma chère Christine, voilà un grand triomphe : nous avons eu le 19 la première représentation de l'*Iphigénie *de Gluck, j'en ai été transportée; on ne peut plus parler d'autre chose, il règne dans toutes les têtes une fermentation aussi extraordinaire sur cet événement que vous le puissiez imaginer, c'est incroyable; on se divise, on s'attaque comme s'il s'agissait d'une affaire de religion; à la cour, quoique je me sois prononcée publiquement en faveur de cette œuvre de génie, il y a des partis et des discussions d'une vivacité singulière. Il paraît que c'est bien pire encore à la ville. J'avais voulu voir M. Gluck avant l'épreuve de la représentation, et il m'avait développé lui-même le plan de ses idées, pour fixer, comme il l'appelle, le vrai caractère de la musique théâtrale, et le faire rentrer dans le naturel : si j'en juge par l'effet que j'ai éprouvé, il a réussi au delà de ses désirs. M. le Dauphin était sorti de son calme, et il a trouvé partout à applaudir; mais comme je*

m'y attendais, à la représentation, s'il y a eu des morceaux qui ont transporté, on avait l'air en général d'hésiter : on a besoin de se faire à ce nouveau système, après avoir eu tant l'habitude du contraire; aujourd'hui tout le monde veut entendre la pièce, ce qui est un bon signe, et Gluck se montre très satisfait : je suis certaine que vous serez heureuse comme moi de cet événement.

Adieu, chère Sœur, je n'ai pas besoin de vous dire combien je vous aime; il y a trop longtemps que je n'ai reçu de vos nouvelles, et vous saurez que je ne peux m'en passer. Gluck m'a écrit quelques morceaux de sa musique que je chante sur le clavecin. Adieu encore.

MARIE-ANTOINETTE.

Le Gluckisme ne parvint pas à s'imposer. Il avait ses apôtres fervents et ses détracteurs. La jalousie de J.-J. Rousseau lui commanda une attitude d'abord pleine d'enthousiasme, puis de réserve et de revirements. D'après Corancez, il avait célébré ses beautés supérieures en même temps que sa retenue, sa modération et sa juste convenance. « Le chant, disait-il, lui sort par tous les pores ». D'Alembert, Diderot et surtout La Harpe, se lancèrent dans des critiques pleines d'ironies malveillantes, Marmontel, avec son poème burlesque : *Polymie* et son *Essai sur les Révolutions de la Musique en France,* se classa parmi ses vigoureux adversaires. Mais Gluck avait aussi ses zélateurs non moins passionnés qui écrivaient surtout dans le *Journal de Paris,* gazette qui lui était entièrement dévouée.

On trouve les témoignages les plus intéressants sur ces querelles qui passionnèrent l'opinion dans un ouvrage de l'abbé Leblond, qui rassemble les textes principaux dans un recueil intitulé *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (1781). Suard avait écrit sous la signature de l'« Anonyme de Vaugirard » une suite de lettres pleines de verve et d'animation où il s'en prenait aux adversaires de l'auteur d'*Alceste;* l'abbé Arnaud publia aussi une quantité de lettres pertinentes à propos des opéras de Gluck (*Lettres à Mme d'Aqui, La soirée perdue à l'Opéra, Lettres d'un ermite de la forêt de Sénart,* etc...). Mais le document le plus intéressant qui nous soit parvenu sur la question vient de Corancez qui était à la fois l'ami de Rousseau et celui de Gluck et qui les avait mis lui-même en rapports. Corancez n'était

pas musicien lui-même, mais il aura eu l'avantage de recueillir fidèlement les propos qui lui étaient tenus par Gluck sur sa conception de la musique au théâtre. La lettre qu'il adressa au *Journal de Paris* en 1788 — c'est-à-dire après la mort de son ami — nous renseigne admirablement sur le comportement de Gluck, ses réactions et ses idées musicales. Cette lettre est fort longue et nous n'en reproduirons que les passages essentiels :

*J'assistai à la première représentation de l'opéra d'*Alceste. *Je me croyais seul à l'amphithéâtre, qui n'était pas éclairé. L'exécution de la marche des prêtresses me fit donner probablement quelque signe extérieur d'approbation. M. Gluck était presque à mes côtés sans que je le visse. « Il me semble, dit-il en m'abordant, que cette marche vous fait plaisir. — N'en doutez pas, lui dis-je; j'y trouve un caractère religieux qui, en même temps qu'il m'est agréable, me cause de l'étonnement. — Je vais vous l'expliquer, me dit-il. J'ai observé que tous les poètes grecs qui ont composé des hymnes pour les temples se sont assujettis à faire dominer dans leurs odes un certain mètre : j'ai pensé que le mètre avait apparemment quelque chose en soi de sacré et de religieux; j'ai composé ma marche en observant la même succession de longues et de brèves; je vois à présent que je n'ai pas eu tort. C'était, ajouta-t-il en me frappant sur l'épaule, de fiers hommes que ces Grecs !* » *Je voyais à son air d'hilarité qu'il se comptait pour rien dans le succès de sa marche et qu'il en rapportait aux Grecs tout l'honneur.*

Vous vous doutez bien, Messieurs, qu'un homme de cette trempe, qui traitait son art avec des vues si supérieures et avec des moyens si nouveaux, je dirais presque si étranges à tout ce qui avait jusqu'alors été fait ou entendu de la musique, ne devait pas plus se laisser séduire par des compliments, ou même des applaudissements hasardés, qu'abattre par des critiques peu fondées. Son but était bien, comme celui de tous les autres compositeurs, d'obtenir les applaudissements du public, mais avec cette différence que ces derniers, le plus souvent, cherchent le goût de ce même public pour s'y conformer, et que M. Gluck, au contraire, voulait éclairer les spectateurs, combattre et épurer leur goût pour les ramener au simple et leur faire adopter la vérité. Si je n'étais obligé de me borner, je vous citerais pour exemple un morceau de ses opéras, que l'on n'exécute point sans qu'il soit suivi de beaucoup d'applaudissements,

et qu'il n'a cependant jamais entendu louer sans éprouver une sensation désagréable.

Alceste *n'eut aucun succès à la première représentation. Je joignis M. Gluck dans les corridors; je le trouvai plus occupé à chercher la cause d'un événement qui lui paraissait si extraordinaire, qu'affecté de ce peu de succès. « Il serait plaisant, me dit-il, que cette pièce tombât; cela ferait époque dans l'histoire du goût de votre nation. Je conçois qu'une pièce composée purement dans le système musical réussisse ou ne réussisse pas; cela tient au goût très variable des spectateurs. Je conçois même qu'une pièce de ce genre réussisse d'abord avec engouement et qu'elle meure ensuite en présence et pour ainsi dire du consentement de ses premiers admirateurs. Mais que je voie tomber une pièce composée tout entière sur la vérité de la nature et dans laquelle toutes les passions ont leur véritable accent, je vous avoue que cela m'embarrasse.* Alceste, *m'ajouta-t-il fièrement, ne doit pas plaire seulement à présent et dans sa nouveauté. Il n'y a point de temps pour elle. J'affirme qu'elle plaira également dans deux cents ans, si la langue française ne change point, et ma raison est que j'en ai posé tous les fondements sur la nature, qui n'est point soumise à la mode ». L'événement a prouvé combien cet homme extraordinaire devait compter en effet sur la vérité de ses principes.*

...Je dois dire, avant de quitter Alceste, *que j'y conduisis un jour mon fils, encore enfant à la vérité, mais cependant d'âge à pouvoir suivre la marche dramatique; je l'avais d'ailleurs bien instruit sur le fond du sujet. Il ne cessa de pleurer, et comme souvent la manière dont il était affecté allait jusqu'aux sanglots, il croyait devoir s'excuser auprès de moi en m'assurant qu'il ne pouvait s'en empêcher. Satisfait de cette marque d'intelligence et de sensibilité, j'en fis part à M. Gluck comme d'un effet extraordinaire. Il me répondit : « Mon ami, cela ne m'étonne pas : il se laisse faire ». Je ne puis exprimer combien cette réponse simple et sublime jeta de lumière dans mon esprit. Je croirais faire injure à vos lecteurs en développant tout le sens qu'elle renferme.*

Vous avez déjà vu, messieurs, que M. Gluck ne s'abusait pas sur l'art qu'il professait. Il l'avait trop bien approfondi; il savait de plus que les oreilles se lassent aisément, et qu'une fois parvenues à la fatigue, il ne fallait plus compter sur aucun effet. C'est pour cela qu'autant qu'il le pouvait, il réduisait en trois actes tous les sujets dont il se

chargeait. Il voulait que toutes les parties fussent liées entre elles et présentassent en même temps une telle variété que le spectateur pût aller jusqu'à la fin sans s'apercecevoir que son attention fût captivée. Il avait, en conséquence, une manière de composer qui, je crois, lui était particulière. Il m'a dit souvent (ce sont ses propres expressions) qu'il commençait par faire le tour de chacun de ses actes; ensuite qu'il faisait celui de la pièce entière; qu'il se supposait toujours placé au milieu du parterre; et que, sa pièce ainsi combinée et ses morceaux caractérisés, il regardait son ouvrage comme fini, quoiqu'il n'eût encore rien écrit; mais que cette préparation lui coûtait ordinairement une année entière du travail le plus pénible, et le plus souvent une maladie grave... Et c'est ce qu'un grand nombre de gens appellent faire des chansons !

Je vous réponds, messieurs, de tous les faits dont je viens de vous rendre compte, parce qu'ils me sont tous personnels.

Je me suis interdit toute réflexion, et je veux tenir parole; je pourrais ajouter que cet homme, qui avait peine à se faire entendre en parlant notre langue, possédait parfaitement Corneille, Racine, Molière, La Fontaine et surtout Montaigne; qu'il m'a souvent récité de mémoire de longues tirades de pièces de Corneille les moins connues.

Voilà l'homme qu'un parti puissant, dans lequel on a compté plusieurs personnes d'un véritable mérite, a persécuté pendant longtemps, l'homme qu'ils ont outragé parce qu'ils n'ont pu arrêter ses succès. Qu'ils jugent à présent de quel point d'élévation ce grand homme (car je crois avoir acquis, par tout ce qui précède, le droit de l'appeler ainsi) écoutait les leçons qui lui étaient données dans les brochures et les pamphlets sur la phrase musicale, les rondeaux et la période. Tous se sont réunis pour affirmer qu'il était un charlatan. J'avoue que n'ai pu jamais entendre le sens de ce mot appliqué à Gluck. Qu'un homme qui n'a jamais rien donné au public, et qui véritablement est sans talent, parvienne par ses intrigues à se faire une réputation, il est charlatan; mais que ce même homme s'avise de se produire sur le théâtre, il pourra peut-être par l'artifice de ses créatures y vivre quelques jours; mais tiendra-t-il, comme Gluck, d'abord absent, ensuite mort, le théâtre toujours rempli de ses productions et toujours avec le même succès ? Par quelles nouvelles épreuves exigez-vous qu'on les fasse passer ? Toutes ont subi deux ou trois cents représentations; toutes ont été livrées aux doubles de toutes les espèces dans tous

les temps de l'année : aucune n'a encore rien perdu de son prix, malgré la concurrence de tant de nouveautés que vous avez tant prônées et que vous avez vues languir ou tomber autour d'elles.

Gluck est un charlatan, dites-vous ? Invitez donc les auteurs vos amis à le devenir ainsi; mais croyez qu'ils n'attendraient pas votre invitation s'ils pouvaient composer leurs drogues des mêmes ingrédients.

APPENDICE V

Les salles de concert, théâtres, etc.

Les salles et monuments qui ont servi de cadre aux auditions de cette musique classique éveillaient en général par leurs lignes et leurs décors des correspondances harmoniques si parfaites que l'œil et l'oreille, dans cette ambiance d'un goût inégalé, devaient se trouver également satisfaits.

La chapelle de Versailles joua un rôle de telle importance dans le mouvement de création musicale de l'époque classique que, pour situer la musique sacrée — de beaucoup la plus considérable à cette époque — dans le cadre habituel de ses premières auditions, c'est par elle que nous devons commencer.

LA CHAPELLE ROYALE

Le sanctuaire que nous voyons aujourd'hui est le quatrième qui ait été construit dans le palais. Le bâtiment, commencé en 1699 et terminé en 1710, fut établi sur les plans de Mansart et terminé par Robert de Cotte, son beau-frère. Si l'extérieur, par une exubérance décorative un peu baroque, rompt la pureté des grandes lignes horizontales du château, l'intérieur est un chef-d'œuvre de sobre harmonie, de grâce et de goût.

Dans la nef, de 39 mètres sur 20, d'élégantes colonnes corinthiennes supportent une voûte peinte par Delafosse, Antoine Coypel et Jouvenet. Les sculptures sont de Van Clève et Coustou. Elle comprenait une chaire (de Vassé) qui fut illustrée par les plus grands maîtres de l'éloquence

sacrée et qui, avec les confessionnaux, disparut pendant la Révolution. La disposition des emplacements réservés aux musiciens autour de l'orgue indique bien l'importance donnée à la musique : les offices devenaient de véritables concerts. Au premier étage, au-dessus de l'autel et en face de la tribune royale, s'étalent en éventail trois travées de bancs où pouvaient siéger 90 choristes, enfants, castrats, faussets (pour les parties hautes), hautes-contre, tailles et basses. Assis parmi eux des violes jouaient la même partie. Devant eux s'étalait l'orchestre, introduit dans l'église par la volonté personnelle de Louis XIV et dont la présence nécessita l'écriture d'un nouveau répertoire. Ainsi naquit le « Grand Motet », le psaume en musique avec soli, petit chœur (de solistes), grand chœur, orgue et orchestre de violes (en quintette), violons, flûtes, hautbois. 19 instrumentistes soutenaient les chants et dialoguaient avec l'orgue construit (en même temps que l'édifice) par Robert Clicquot et Tribuot. Le merveilleux travail de sculpture du buffet a été établi par des artistes versaillais sur des dessins de Robert de Cotte. Il fut inauguré à Pâques 1711.

Une inscription, à l'intérieur, témoigne d'un travail de réfection et d'augmentation probable des jeux par Louis-Alexandre Clicquot (fils de Robert) en 1736. (C'est sur le devis de ce travail que fut effectuée la reconstruction de cet instrument en 1936 par Gonzalès, avec 36 jeux sur 4 claviers et pédalier.)

Jusqu'à la Révolution quatre organistes le touchaient successivement par quartier : citons parmi eux Thomelin, de la Barre, Lalande, Couperin, Marchand, Nivers, Lebègue, Daquin, Buterne.

Mozart joua de cet instrument qui fut conservé en place par la Révolution, mais détruit en 1875.

Il y avait chaque jour à Versailles une grand'messe en musique que le Roi avait l'autorisation papale d'entendre jusqu'à 14 heures. Pour le salut du soir, les dimanches et fêtes, il y avait également un office avec chœurs et orchestre.

Le chant des dessus, par un mélange d'enfants, de castrats italiens et de faussets, devait donner des résultats défectueux car Louis XIV exigea des solistes féminins, dont la première fut Mlle Marguerite-Louise Couperin, fille de François Couperin de Crouilly, cousine de François Couperin-le-Grand. Furent aussi « Ordinaires de la Chapelle du Roi » Mlle Chappe, Mlle Hortense des Jardins, Mme Lalande et ses deux filles.

Sous Louis XIII le personnel de la Chapelle Royale se composait d'un Maître et cinquante officiers, huit chapelains, quatre clercs, deux Maîtres de Musique (dits Sous-Maîtres, le Maître de chapelle devant être prêtre), deux joueurs de serpent, huit basses, huit tailles, huit hautes-contre, deux dessus mués (faussets), six enfants de chœur, deux précepteurs de grammaire.

Lorsque Louis XIV voulut ajouter des violons (1683), Robert et Dumont démissionnèrent. Le personnel musical fut alors considérablement augmenté et Lully obtint le partage du travail par trimestre (quartier).

LES SALLES DE SPECTACLE DE LA COUR

Les premières manifestations théâtrales de l'époque classique eurent lieu, à Paris, dans la « Salle du Petit-Bourbon » (sis entre le Louvre, la Seine et Saint-Germain-l'Auxerrois) et celle dite des « Machines », aux Tuileries. Elles n'existent plus. La première fut démolie pour faire la Colonnade et la deuxième disparut dans l'incendie révolutionnaire de la Commune.

La salle du « Théâtre de Fontainebleau » ne nous a pas été conservée non plus. (Celle que l'on y peut voir actuellement date de Napoléon III.)

A Versailles, Molière et Lully débutèrent en plein air puis sur une petite scène que l'on dressait entre les colonnes de la galerie du rez-de-chaussée. En 1707, une petite salle fut établie là où se trouve l'actuel vestibule sud (près de la Salle du Congrès). Une gravure de 1763, dite « le Bal du May », nous en donne l'image. Elle servit surtout à la Comédie française puis aux Italiens lorsque Louis XV les rappela; mais elle semble trop exiguë pour avoir servi à l'Opéra. On y fit cependant de la musique puisqu'il existe un plan de l'orchestre. Dangeau, qui la cita le 31 octobre 1700, parle, le 5 février 1706, de la prochaine construction d'une nouvelle salle. On peut penser, à la vue d'un plan du château à la fin du règne de Louis XIV, qu'il s'agit de l'Opéra actuel dont le plan aurait été fait par Mansart mais dont les travaux auraient été arrêtés lorsque les murs sortaient à peine de terre. Ces travaux ne furent repris qu'en 1753 par Gabriel. Nous parlons plus loin de cette salle magnifique mais qui ne fut ouverte qu'à la fin de la période dont nous traitons dans ce livre.

Pour connaître l'ambiance de l'opéra lullyste à Versailles, il nous faut regarder les gravures d'Israël Silvestre, qui nous montrent les théâtres de plein air de l'Allée Royale ou de Le Pautre, et en particulier la représentation de l'*Alceste* de Lully dans la Cour de Marbre le 4 juillet 1674.

Versailles eut le plus ravissant théâtre de plein air qui se puisse concevoir, le « Théâtre d'Eau » ; mais il ne servit qu'à des jeux d'eau et à des concerts. Construit en 1671, il fut démoli en 1750. Nous le connaissons par la description de Félibien et par trois gravures du temps. Il couvrait 26 toises de diamètre. La scène se terminait au dernier plan par une fourche de trois allées d'eau ascendantes, qui se perdaient sous un berceau d'arbres.

Ces spectacles à ciel ouvert étaient à la merci du temps ; aussi transforma-t-on une première fois sous Louis XIV, en juillet 1862, le « Manège de la Grande-Œcurie », pour y jouer *Persée* malgré la pluie qui rendait impraticable la Cour de Marbre. On y donna encore *Roland* le 8 janvier 1685, puis *Armide* le 5 mars. Ce Manège fut encore transformé en théâtre sous Louis XV pour les fêtes du Mariage du Dauphin avec l'Infante Marie-Thérèse en 1745. On y entendit le 23 février *La Princesse de Navarre* (Voltaire et Rameau), puis *Zaïde* (La Marre et Roger), *Platée* (Autreau et Rameau), enfin *Le Temple de la Gloire* (Voltaire et Rameau). Le 11 décembre passa *Jupiter vainqueur des Titans* (Bonneval et Blancourt de Bury), puis *Armide* (qui n'avait pas été joué depuis 26 ans) et, les 9 et 10 mars 1746, *Zéliska,* paroles de la Noue, musique du chanteur Jelyotte. Enfin, les 16 et 24 mars, le ballet *Félicité,* de Rebel et Francœur. En 1747, on y monta *L'année galante* de Roy et Mion et *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (Cahuzac et Rameau). Enfin, le Lundi gras 1775, les Frères du Roi furent chargés d'organiser en l'honneur de l'Archiduc Maximilien une fête dans cette salle transformée en foire à l'instar de la Foire Saint-Germain : sur un petit théâtre on représenta *Le Poirier ou l'Arbre enchanté,* l'un des opéras-comiques français écrits par Gluck. La pièce qui avait vu le jour à Schœnbrunn en 1759, fut remaniée à cette occasion par le Chevalier qui triomphait alors à l'Opéra.

Le « Théâtre des Petits Cabinets » (ou de Mme de Pompadour), un des théâtres français dont l'atmosphère était certainement la plus parfumée d'aristocratique élégance, fut nommé aussi Théâtre de la Petite Galerie, dans les petits appartements de Mme de Pompadour au château de Versail-

les. Mme de Pompadour, les Ducs de Chartres, d'Ayen, de Nivernais, de Duras, de Coigny, le Comte de Maillebois, les Marquis de Courtanvaux et d'Entraigues, la Duchesse douairière de Brancas, la Comtesse d'Estrades, la Marquise de Livry, et Mme de Marchaix, s'évertuaient à distraire Louis XV. Vingt-huit musiciens jouaient sous la direction de Rebel.

LES SALLES PUBLIQUES DE THEATRE A PARIS

Le 28 juin 1669, Louis XIV donnait à Perrin une lettre patente lui permettant « d'établir par tout le royaume des Académies d'Opéra, des représentations en musique en langue française ». La salle dans laquelle Perrin et ses associés (marquis de Sourdéac, pour les machines, Champeron, pour les fonds, Cambert, pour la musique), offrirent pour la première fois au public la possibilité d'entendre un opéra contre le prix de la place occupée, fut celle du « Jeu de Paume de la Bouteille », rue Mazarine, en face la rue Guénégaud, aménagée par Guichard, intendant des bâtiments du Duc d'Orléans. Elle fut inaugurée le 19 mars 1671 avec *Pomone* (Perrin-Cambert). Le billet de parterre (debout) coûtait 10 livres. *Pomone* rapporta 120.000 livres net. *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour* lui succéda (poème de Gilbert, musique de Cambert), Mlle Brignogne y triompha dans le rôle de Climène. Ses gages s'élevaient à 1.200 livres.

La deuxième salle de l'Opéra fut celle organisée par Lully dans le « Jeu de Paume de Bel Air », rue de Vaugirard, après avoir obtenu sa lettre patente du 13 mars 1672 qui dépossédait Perrin en sa faveur. Elle était située là où actuellement se coupent les rues de Vaugirard et de Médicis entre l'Odéon et le Luxembourg. Vigarani (peintre, architecte, machiniste), né à Modane, venu en France avec les troupes italiennes et qui avait aménagé les salles du Petit Bourbon et les salles provisoires successives de Versailles, fut chargé de la transformation. Lully se hâta d'établir ce qu'on nommait alors un pastiche (genre que cultivèrent tous les musiciens de cette époque, y compris Gluck et Hændel) : on adaptait à de nouvelles paroles des airs d'œuvres précédentes. Le titre fut « *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* » qui passèrent en novembre 1672.

La deuxième pièce représentée rue de Vaugirard fut le premier opéra composé entièrement par Lully : *Cadmus et Hermione,* livret de Quinault. Elle fut jouée le 27 avril 1672, devant Louis XIV, Monsieur, Mademoiselle et toute la cour.

La solidité de la construction factice des gradins et des loges inquiétait Lully lorsque survint sur ces entrefaites la mort de Molière. Lully s'empressa de s'emparer de la salle dont jouissait le comédien, dans l'aile droite (ouest) du Palais Royal. On y entrait par l'impasse dite « Cour Orry ». Elle avait été construite par le cardinal de Richelieu pour y faire représenter ses tragédies personnelles (notamment *Mirame*). C'était un parallélogramme de 9 toises de large décoré par Mercier, composé d'un parterre de 27 gradins de pierre, terminé par un portique à trois arcades, relié à la scène (à l'opposé) par deux balcons latéraux et à deux étages. Copieusement ouvragée et dorée, elle était couronnée par un plafond de Le Maire.

C'est dans cette salle que le public vit le début des danseuses femmes. On n'avait produit jusque là que des danseurs habillés en femmes. Lully fit danser sur la scène pour la première fois dans le ballet « *Triomphe de l'Amour* » (avril 1681) « plusieurs femmes de qualité », dit un auteur du temps, avec « beaucoup de filles ». Parmi celles-ci on remarqua Mlles Lafontaine, Pasant, Carré et Leclercq. La première étoile et créatrice de ses pas fut Mlle Lafontaine qui dansa de 1681 à juin 1692, date à laquelle elle devait se retirer au couvent de l'Assomption.

La Salle des Tuileries, arrangée en 1659 par Vigarani et Raboton pour les Italiens, occupait la partie du château entre le pavillon de l'Horloge et celui de Marsan. On l'appelait la Salle des Machines. On y donna *Psyché* de Molière, La Fontaine, Corneille, Quinault et Lully. De 1738 à 1757, on y joua *La Vue de Saint-Pierre de Rome, La Forêt enchantée, La Boîte de Pandore, Le Triomphe de l'amour conjugal, La Conquête de Thomar-Kouli-Khan,* pièces à changements à vue dirigées par Servandoni.

Cette salle était immense. Soufflot et Gabriel édifièrent sur la scène seule un théâtre avec une salle. L'inauguration eut lieu le 24 janvier 1764 avec *Castor et Pollux.* En 1768, on y reprit le *Devin du Village* (devant le roi de Danemark), en 1766 *Aline, Reine de Golconde,* de Monsigny, en 1768 *Ernelinde* de Philidor.

En 1770 l'Opéra céda les Tuileries à la Comédie-Française. (C'est dans cette salle, sise entre la Cour du Carrousel et le Jardin des Tuileries que furent créées les expressions « Cour » et « Jardin » pour désigner la droite et la gauche de la scène.)

La « Première salle du Palais Royal » (Opéra) vit repré-

senter dix-neuf œuvres de Lully, plus *Achille et Polyxène* (Lully-Colasse), celles de Colasse, Marin-Marais, Charpentier, Destouches, Desmarets et Campra.

En 1712 Louis XIV donna à l'Opéra un bâtiment pour y loger ses archives, bibliothèques, décors, accessoires, administrations et y faire les petites répétitions, rue Saint-Nicaise. On l'appela « le Magasin ». Pour en solder l'aménagement le chevalier de Bouillon conçut l'idée de donner des bals à l'Opéra. La chose fut rendue matériellement possible par le R. P. Nicolas Bourgeois, moine augustin, qui inventa la machinerie élévatrice du plancher de la salle au niveau de la scène, et, légalement, par lettre patente de Louis XIV (8 janvier 1713) qui lui accordait le privilège des bals masqués. Le premier eut lieu le 2 janvier 1716. Deux danseuses célèbres y débutèrent : Mlles Lupis de Camargo et Sallé, qui milita pour l'exactitude des costumes et créa le ballet-pantomime. Rameau y affronta le public en 1733 avec *Hippolyte et Aricie* et en 1736 avec *Dardanus*, puis en 1737 avec *Castor et Pollux*, ainsi qu'en 1745 avec le *Temple de la Gloire* créé au Manège de Versailles. En 1749 *Zoroastre* apparut dans un décor de la salle entièrement restaurée. En 1752 l'Opéra hébergea Bambini et sa troupe qui donnèrent le 2 août la *Serva Padrona*, la *Finta Cameriera*, la *Dona Superba*, le *Zingara* et *I Viaggiatori* ; Jean-Jacques Rousseau y donna son *Devin du Village* le 18 octobre 1752. *Daphnis et Alcimadura* de Mondonville y fut représenté le 18 octobre 1752 en langue provençale.

Le 6 avril 1763, au matin, le feu prit au Théâtre ; à midi tout était détruit.

LES DERNIERS THEATRES DE LA COUR

La scène de la « Deuxième Salle du Palais Royal » mesurait 36 pieds de large sur 32 de haut. La salle pouvait contenir 2.500 spectateurs qui, aux entr'actes, se promenaient dans une galerie ou sur un balcon de 100 pieds de long donnant sur la rue Saint-Honoré. Les loges des acteurs étaient voûtées en briques, les escaliers en pierre et trois réservoirs de 200 muids étaient disposés pour donner l'eau en pression. Le personnel se composait de 280 artistes et employés. Le prix des places variait de deux à dix livres, et les abonnements de 1.000 à 3.600 l'an.

Le théâtre fut inauguré le 26 juin 1770 avec une reprise

de *Zoroastre*. La première création fut *Ismène et Isménias*, de Delalande, qui contenait le ballet pantomime : *Médée et Jason*, créé à Stuttgart par Noverre. Cette soirée du 11 décembre 1770 vit donc le premier opéra à ballet-pantomime. En 1772, parut *Isménor*, du corniste Rodolphe, auteur d'une célèbre méthode de solfège. C'est dans cette salle que le public créa la tradition de demander l'auteur sur la scène à la fin du spectacle. Floquet bénéficia le premier de cet honneur à la première de son opéra, *L'Union de l'Amour et des Arts*, le 7 septembre 1773. Gluck y dirigea *Iphigénie en Aulide* le 19 avril 1774, *Orphée et Eurydice* le 2 août 1774 et *Alceste* le 23 avril 1776. On y joua le seul grand opéra de Grétry, *Céphale et Procris* (2 mai 1775). Vinrent ensuite *Armide* de Gluck (23 septembre 1777), et *Roland* de Piccini (27 janvier 1778), ainsi que sa *Sposa collerica* et sa *Buona figlia ;* enfin *Iphigénie en Tauride* et *Echo et Narcisse* de Gluck, ainsi qu'*Atys* de Piccini (22 février 1780). Le 8 juin 1781, à neuf heures du soir, après une représentation d'*Orphée* de Gluck, ce théâtre brûla à son tour.

A cette époque, Marie-Antoinette faisait de la musique à Versailles et à Trianon, avec Gluck, Sacchini, Salieri, Martini, Schobert, Grétry, Garat, etc., et transformait en théâtre une des petites salles de l'Orangerie de Versailles, puis l'Orangerie de Trianon (alors entre le château et le lac). Elle fit bientôt construire à Trianon, par Mique, le charmant petit théâtre qui y subsiste encore. Celui-ci fut inauguré le 1er août 1780 avec *Le Roi et le Fermier* de Sedaine et Monsigny, et *La Gageure imprévue* de Sedaine. C'est dans cette bonbonnière de 130 places, mais dont la scène est assez vaste, que Louis XVI et ses tantes applaudirent la reine, ses frères, Mme Elisabeth, les comtesses de Guiche et de Polignac, Mme de Polastron, les comtes Esterhazy et d'Adhémar, le duc de Guiche, le comte Rigaud de Vaudreuil et le bailli de Crussol. Cette noble assemblée y interpréta : *On ne s'avise jamais de tout* (10 août 1780), *Les fausses infidélités* (même jour), *Le Sorcier* (6 septembre 1780), *Le Devin du Village* (19 septembre-12 octobre 1780), *Le Sabot perdu* (11 avril 1782), *Rose et Colas* (19 septembre 1782), *Les Sabots* et *Les Deux Chasseurs et la Laitière* (6 juin 1783), *Le Barbier de Séville* (Musique de Paësiello, 25 septembre 1784 et 19 août 1785). Trois galas furent donnés par des professionnels, entre autres le 3 août 1781 : *Iphigénie en Tauride*, de Gluck, devant le comte de Falkenstein (Joseph II, frère de Marie-Antoi-

nette). Le 6 juin 1782, *Zémire et Azor* de Grétry et *La jeune Française au Sérail,* ballet de Gardel, furent offerts au comte et à la comtesse du Nord (Grand Duc de Russie), et, le 21 juin 1784, *Le Dormeur éveillé* (Marmontel et Grétry), au comte de Haja (Gustave III de Suède).

Enfin, en 1774, Marie-Antoinette désira une salle de théâtre à Versailles même. Elle fut édifiée plus tard dans l'avant-corps Gabriel (nord) et inaugurée le 4 janvier 1784. Elle était peinte à l'arabesque par Deleuze d'après les cartons de Robert et de Lagrenée. Cette salle servit surtout en 1794 et 1805. Elle fut sottement détruite par Louis-Philippe.

L'OPERA DE GABRIEL

La façade qui limite l'aile Nord du château, au-dessus des Réservoirs, témoigne du génie avec lequel Jacques-Ange Gabriel a su harmonieusement accorder l'architecture conçue selon l'esprit du temps avec celle de son illustre prédécesseur Mansart.

Il avait été chargé par Louis XV de tracer les plans d'une vaste salle d'opéra, destinée à remplacer une fois pour toutes les constructions provisoires que l'on édifiait à chaque fête nouvelle.

Le roi avait confié à M. de Chaumont la mission de rechercher dans les pays où les arts du théâtre étaient représentés avec le plus de raffinement tout ce qui pourrait ajouter à la connaissance des Français en la matière. La machinerie était l'une des plus complètes qu'on pût alors trouver. Arnoult avait été chargé d'établir une salle entièrement faite en menuiserie ouvragée. La décoration avait été confiée à un groupe composé des principaux artistes des deux académies.

On a conservé un projet « pour la décoration et accords de tous les différents marbres et dorures de la salle des Spectacles de Versailles ». Ces accords étaient de vert tendre et d'or mat ; les marbres étaient gris et des velours bleus frangés d'argent garnissaient les loges ; un plafond peint par Durameau dominait l'ensemble. Guibert, Pajou et ses élèves contribuèrent à la sculpture décorative.

La scène, l'une des plus vastes qui ait jamais été construite (ses dimensions sont plus grandes que celles de l'Opéra de Paris) a pu contenir jusqu'à cinq cents personnages. Un plan incliné communiquant directement avec la terrasse des réservoirs et avec le parc permettait d'y faire des en-

trées de chars et de cavaliers. D'autre part, la scène et l'orchestre pouvaient assez rapidement se transformer, au moyen d'un mécanisme spécial qui surélevait les planchers, en une salle unique destinée aux fêtes et aux bals.

C'est le 16 mai 1770 que le théâtre fut inauguré avec un éclat extraordinaire par un festin qui célébrait l'union du Dauphin et de la Dauphine. « Au dire général, écrit le duc de Croy, ce fut la plus belle salle qu'on eût jamais vue en Europe ». Le lendemain — la salle étant rendue à sa destination d'Opéra — on donna une éblouissante représentation de *Persée* de Lully.

Pendant toute la saison des fêtes, le théâtre était utilisé aussi bien pour des bals et des festins que pour des spectacles. C'est là que furent créés *Armide, Castor et Pollux,* c'est là que furent joués *Athalie, Bérénice,* des pièces de Molière et de Voltaire, des opéras de Lully, de Rameau, de Campra, de Grétry.

Il fut un peu délaissé après la mort de Louis XV, Marie-Antoinette préférant son charmant petit théâtre de Trianon. Avec la reine, on improvisera comme autrefois des théâtres aux Petits Appartements destinés à un public restreint, et la salle de Gabriel servira surtout pour les grandes fêtes, bals officiels ou réceptions d'ambassadeurs.

Le 1er octobre 1789, c'est là que se tint le célèbre banquet des gardes du corps ; c'est là que Marie-Antoinette entendra pour la dernière fois monter vers elle les acclamations.

Pendant et après la Révolution, l'Opéra va subir le même sort que le reste du château : il est voué à l'abandon ou utilisé pour d'insolites campements. La salle du théâtre, construite en bois, était dans le plus grand état de délabrement lorsque Louis-Philippe, qui aura eu le mérite d'avoir sauvé Versailles de l'abandon et le démérite de l'avoir fait sans goût, restaurera le théâtre. C'est pourquoi les anciennes couleurs tendres ont disparu sous l'affreux badigeon rouge et or à la mode de ce temps.

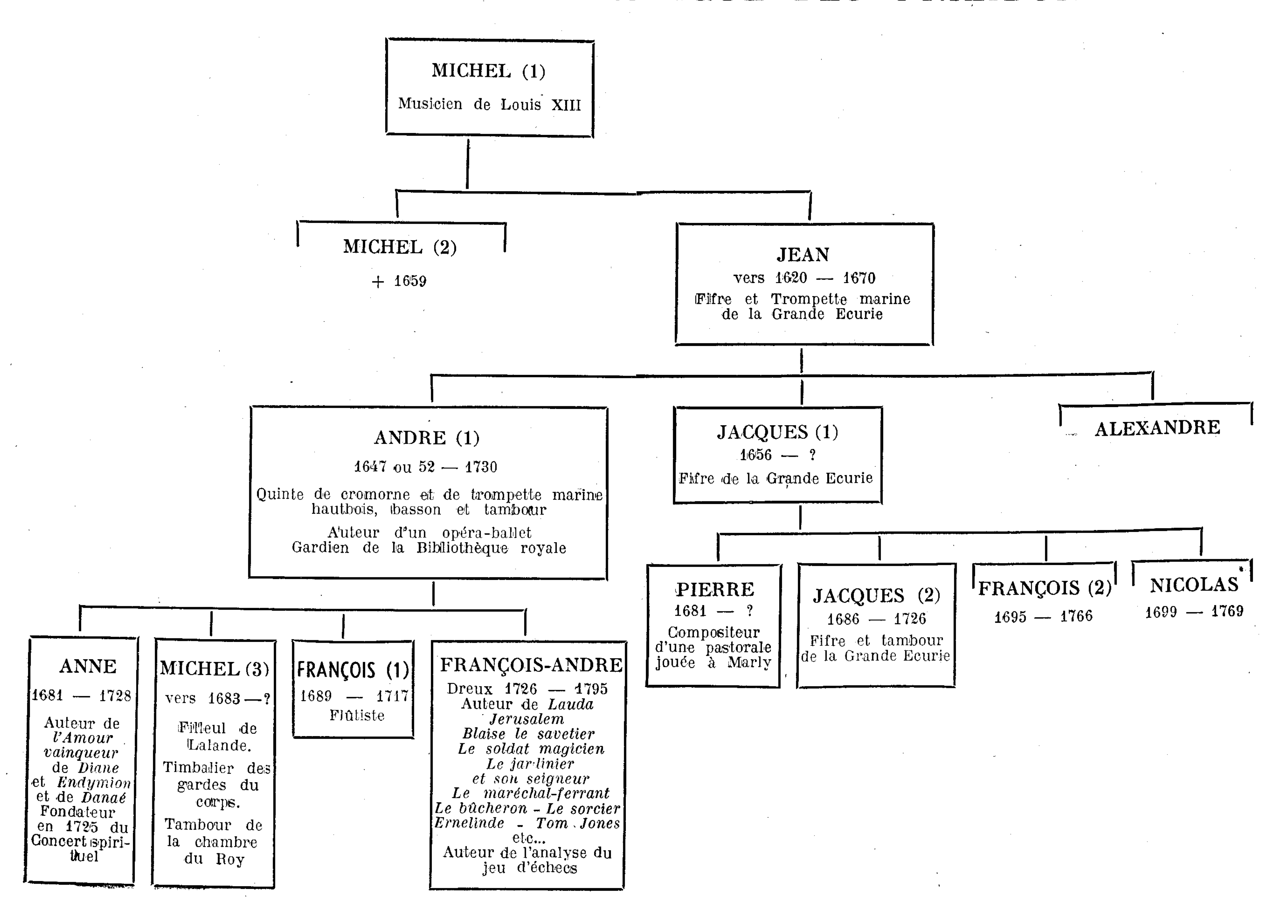
Jusqu'à 1870, le théâtre fut utilisé à intervalles assez éloignés pour des fêtes et des représentations diverses.

C'est en 1871 qu'il servit à abriter l'Assemblée Nationale et qu'il fut aménagé dans l'état où nous le voyons aujourd'hui, avec des fauteuils rouges rangés sur un plancher malencontreux surélevé à la hauteur des premiers balcons.

On s'est occupé récemment de ranimer ces lieux qui

ne vivent plus aujourd'hui que par le souvenir des fastes de leur passé. On ne peut que souhaiter de voir réapparaître dans son état primitif un ensemble aussi précieux, à coup sûr l'exemple le plus complet et le plus exquis de l'art décoratif théâtral au XVIIIme siècle.

TABLEAU GÉNÉALOGIQUE DES PHILIDOR



Sources littéraires

Parmi les ouvrages publiés sur la musique au XVIIe siècle, les énormes travaux scientifiques du PÈRE MERSENNE ont une grande valeur documentaire, notamment l'*Harmonie Universelle* (1636), véritable somme des connaissances de l'époque. A la même époque, A. MAUGARS publiait la première étude critique confrontant les musiques française et italienne : *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (1639). Les livres du PÈRE MÉNESTRIER fournissent une abondante documentation : *Les représentations en musique anciennes et modernes* (1681), *Les ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682). Plus tard, LECERF DE LA VIÉVILLE écrivit sa fameuse *Comparaison de la musique française et italienne* (1702), remarquable ouvrage où se manifeste pour la première fois un esprit de véritable critique musicale, en réponse au *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique et les opéras*, de l'abbé RAGUENET. Le même sujet sera bien des fois repris. Cf. *Dissertation sur la musique inalienne et française*, par M. DE LA T. (*Mercure galant*, 1713).

Avec les premiers opéras de Lully naquirent de nombreuses controverses sur le genre de l'opéra (Saint-Evremont, Boileau, La Fontaine, La Bruyère), dont nous avons cité des extraits dans l'*Appendice I*.

Au XVIIIe siècle, quelques ouvrages d'esthétique (peu lisibles), par ex. : ABBÉ DUBOS, *Réflexions critiques* (1719) ; le PÈRE ANDRÉ, *Essai sur le Beau dans les ouvrages de l'esprit et dans la musique* (1741).

Nous avons cité dans l'*Appendice III* les principaux ouvrages théoriques de Rameau qui provoquèrent d'ardentes

polémiques. Citons en outre : CHABANON, *Eloge de M. Rameau* (1764) ; MARET, *Eloge historique de M. Rameau* (1765) ; BONNOT DE MABLY, *Lettres à Mme la Marquise de Pompadour sur l'Opéra* (1741) ; DECROIX, *L'Ami des Arts* (1776).

Sur J.-J. Rousseau et la querelle des Bouffons, la meilleure documentation vient naturellement de ROUSSEAU lui-même : *Lettre à M. Grimm* (1752), *Lettre sur la musique française* (1753), *Lettre d'un symphoniste de l'Académie Royale de musique à ses camarades de l'orchestre* (1753), *Dictionnaire de musique* (1767). On trouvera des passages intéressant la musique dans la lettre 23 de la *Nouvelle Héloïse* et dans les *Confessions* (I. 8). GRIMM : *Lettre sur Omphale* (1752), *Le petit prophète de Boemischbroda* (1753), *Correspondance.* D'ALEMBERT : *Œuvres, Correspondance.* Les chapitres sur la musique de l'*Encyclopédie,* rédigés par les auteurs précités, d'Holbach, etc. *L'Encyclopédie méthodique* (1791) (Dictionnaire de technique musicale).

CHARLES BURNEY, *The present state of music in France and Italy* (1771). (Remarques curieuses sur la vie musicale dans les deux pays.) CHABANON, *Observations sur la musique* (1779), *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la langue, la poésie et le théâtre* (1782). DAQUIN, *Siècle littéraire de Louis XV* (1752), *Le Censeur hebdomadaire. Journal de musique,* par FRAMERY (1770).

Un recueil de documents sur la querelle des gluckistes et des piccinistes a été composé par l'abbé LEBLOND sous le titre : *Mémoire pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (1781).

DESBOULMIERS : *Histoire de l'opéra-comique* (1769) ; CONSTANT D'ORVILLE : *Histoire de l'opéra-bouffon* (1768) ; BRICAIRE DE LA DIXMÉRIE : *Lettres sur l'état présent de nos spectacles* (1765) ; LAURENT GARCIN : *Traité du mélo-drame* (1772) ; GRÉTRY : *Mémoires ou Essais sur la musique* (premier volume paru en 1789). (Les remarques judicieuses d'un esprit parfois précurseur parmi beaucoup de littérature pseudo-philosophique.)

On consultera avec intérêt des mémoires de personnages du temps, notamment FAVART, *Mémoires et correspondance* (1808) ; MLLE DE LESPINASSE, *Lettres ;* MME DE GENLIS, *Mémoires.*

Bibliographie

Il n'y a pas d'ouvrage d'ensemble sur la musique classique française. Les meilleurs éléments se trouvent dans l'*Encyclopédie de la musique* (commencée en 1912, par Alb. Lavignac et continuée après 1916 par Lionel de La Laurencie), surtout dans le chap. de ROMAIN ROLLAND : *L'Opéra français au* XVIIe *siècle ;* le très important chapitre : *La Musique française de Lully à Gluck,* par LIONEL DE LA LAURENCIE, est fort riche, mais d'une ordonnance un peu confuse (T. III). *L'Histoire de la Musique,* de J. COMBARIEU (3 vol. 1913-1920) et celle de HENRY PRUNIÈRES (*Nouvelle Histoire de la Musique,* T. II 1936 ; 2 vol. seulement ont été publiés), offrent d'excellentes vues générales. *Le goût musical en France,* de LIONEL DE LA LAURENCIE (1905), est très utile à ceux qui veulent étudier l'évolution de la sensibilité musicale. *L'Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours,* de G. CHOUQUET (1873), peut encore être consultée avec profit, moins dans ses chapitres fort démodés que pour son répertoire chronologique de tous les opéras représentés à Paris.

En suivant l'ordre de notre ouvrage, nous pouvons tracer un répertoire bibliographique sommaire,

L'Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti (1895), de ROMAIN ROLLAND, a été complétée pour ce qui regarde la musique française et italienne par son élève H. PRUNIÈRES : *L'Opéra italien en France avant Lully* (1913), *Cavalli et l'opéra vénitien au* XVIIe *siècle* (1931), et le *Ballet de cour en France avant Benserade et Lully* (1914). NUITTER ET THOINAN, *Les Origines de l'opéra français* (1886) toujours intéressant quoique suranné ; LA LAURENCIE, *Les créateurs de l'opéra français* (1920), et surtout, d'une lecture très attrayante, R. ROLLAND, *Musiciens d'autrefois* (1908).

Sur Lully et son temps, les meilleures études sont, avec celle de JULES ECORCHEVILLE : *De Lully à Rameau* (1906) et ses articles dans la revue S.I.M., celles de PRUNIÈRES : *Lully* (1910), *Les origines de l'Ouverture française* (I.M.G., 1911), nombreux articles dans la S.I.M., dans la « Revue mus. indép. », puis dans la « Revue musicale » qu'il fonda en 1919 (Numéro spécial de la R.M. *Lully et l'Opéra français*. Janvier 1925), et surtout les Introductions aux tomes des *Œuvres complètes de Lully*, dont il entreprit l'édition monumentale interrompue par sa mort. (*La vie libertine de J.-B. Lully* s'attache surtout, sous une forme romancée, aux mœurs spéciales du musicien et aux pamphlets dont il fut victime.) E. RADET, *Lully homme d'affaires, propriétaire et musicien* (1891) ; A. POUGIN, *L'orchestre de Lully* (Le Ménestrel, 1896) ; LA LAURENCIE, *Lully* (1911) ; J. TIERSOT, *La Musique dans les comédies de Molière* (1924) ; A. TESSIER, *Les répétitions du Triomphe de l'Amour* (Rev. mus., fév. 1925).

Sur du Mont, voir l'important ouvrage d'H. QUITTARD, *Un musicien en France au* XVII*e* *siècle, Henri du Mont* (1906), et A. GASTOUÉ, *Les messes royales d'H. du Mont* (1912).

M. BRENET, *Marc-Antoine Charpentier* (Schola 1913), *La musique sacrée sous Louis XIV* (1899) ; H. QUITTARD, *Notes sur M. R. de Lalande* (Rev. mus., 1902); CASTIL-BLAZE : *Chapelle-musique des rois de France* (1832), livre amusant, curieux, mais très fantaisiste ; CLAUDE CRUSSARD : *Marc-Antoine Charpentier* (1945).

Sur les musiciens d'opéras intermédiaires entre Lully et Rameau, aucun ouvrage n'a été publié, en dehors de celui d'A. POUGIN, *André Campra* (1861), très vieilli. Par contre, d'assez nombreuses études récentes publiées dans des revues musicales se sont attachées à mettre en valeur les personnalités de ce dernier compositeur, d'Elisabeth Jacquet de la Guerre, de Destouches. Sur Mouret, ouvrage en préparation de RENÉE VIOLIER.

Les Couperin ont été étudiés sérieusement par CH. BOUVET, *Une dynastie de musiciens français, les C.* (1919), et *La Fin d'une dynastie d'artistes* (Rev. de musicologie, 1922), puis par J. TIERSOT, *Les C.* (1926) et *Documents inédits sur les C.* (Rev. de musicologie, 1922). Importants articles de A. PIRRO sur Louis C. (Rev. mus., nov. 1920-février 21), sur *François C.*, de J. COMBARIEU (Rev. d'hist. et de crit.

mus., 1902). A. PIRRO, *F.C.* (Trib. de Saint-Gervais, oct. 1903). *Les clavecinistes* (1924) (fondamental) et l'excellente plaquette d'A. TESSIER, *F.C.* (1926).

La bibliographie concernant Rameau est importante proportionnellement à celle qui concerne les autres musiciens de cette époque. En dehors des ouvrages contemporains, que nous avons notés aux « sources », il y a plusieurs livres anciens, dépassés par la musicologie moderne, que nous citons à titre documentaire : HECTOR BERLIOZ, *De R. et de quelques-uns de ses ouvrages* (1842) ; DENNE-BARON, *J. Ph. R.* (1862) ; TH. NISSARD, *Monographie de J. Ph. R.* (1867) ; H.L.F. HELMHOLTZ, *Théorie physiologique de la musique* (Trad. Guéroult, 1868) ; R. GARRAUD, *R., sa vie et ses œuvres* (1876) ; A. POUGIN, *R., essai sur sa vie et ses œuvres* (1876) ; CH. HENRY, *La théorie de R. sur la musique* (1887) ; E. HIRSCHBERG, *Die Encyclopædisten und die franzœsische Oper im* 18. *Jahrhundert* (Leipzig, 1903). Les ouvrages plus récents, un peu minces pour une personnalité aussi importante, sont ceux de LOUIS LALOY, *R.* (1908) ; LIONEL DE LA LAURENCIE, *R.* (1908) (meilleur) ; GAB. MIGOT, *R.* (plaquette). L'œuvre de R. n'a été étudiée méthodiquement et de façon approfondie — quoique partiellement — que dans le livre de P. M. MASSON, *L'Opéra de R.* (1930). Une édition monumentale des œuvres de R. (restée incomplète), fut entreprise en 1895 chez Durand par Saint-Saëns et Ch. Malherbe. On y trouve de bonnes préfaces de M. EMMANUEL, M. TENEO et CH. MALHERBE.

A. GASTOUÉ, *L'orgue en France ;* A. PIRRO, *L'orgue de J.-S. Bach* (1897) ; FÉLIX RAUGEL, *Les organistes* (1920) ; *Les grandes orgues des églises de Paris* (1925) ; NORBERT DUFOURCQ, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain* (1941) (ouvrage d'ensemble très au point) ; A. SCHAEFFNER, *Le clavecin* (Encyclopédie de la musique) ; A. PIRRO, *Les clavecinistes* (1924) ; BRICQUEVILLE, *La viole d'amour ;* MARC PINCHERLE, *Les violonistes* (1922) et *Violon* (Encyclopédie de la musique) ; L. DE LA LAURENCIE, *L'école française de violon* (1924) ; L. DE LA LAURENCIE, *Les luthistes* (1928) ; GRILLET, *Les ancêtres du violon et du violoncelle* (1908) ; CURT SACHS, *Reallexikon der Musikinstrumenten.*

MICHEL BRENET, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime* (1900) (reste l'ouvrage le plus documenté sur la

question) ; A. JULLIEN, *La Ville et la Cour au* XVIIIe *siècle, La Cour et l'opéra sous Louis XVI* (1878) ; L. STRIFFLING, *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au* XVIIIe *siècle* (1912) ; GODEFROY DEMOMBYNES, *Jugements allemands sur les musiciens français du* XVIIIe *siècle* (1942).

PIERRE LASSERRE, *L'esprit de la musique française* (1917) (chap. sur Rameau et sur Grétry).

A. WOTQUENNE, *Catalogue thématique des œuvres de Gluck* (1904) ; LIEBSKIND, *Complément au précédent* (1911) ; MARX, *G. und die Oper* (1863) ; DESNOIRESTERRES, *Gluck et Piccini* (1870) ; P. LANDORMY, *G.* (1942) (emprunte beaucoup au précédent) ; BARBEDETTE, *G.* ; REISSMANN, *G., sein Leben und seine Werke* (1882) ; JEAN D'UDINE, *G.* ; J. TIERSOT, *G.* (1910) ; NOHL, *Correspondance de G. et de Weber*, trad. française de Guy de Charnacé (1870) ; KINSKY, Lettres *de G. à Kinthoffer* (Vienne, 1927).

Sur les origines de l'opéra-comique, cf. E. CAMPARDON, *Les spectacles de la foire* (1877), *Les Comédiens du roi et la troupe italienne* (1880), *L'Académie royale de musique* (1884) ; E. D'AURIAC, *Théâtre de la Foire* (recueil) (1878) ; BERNARDIN, *La Comédie italienne et le théâtre de la Foire et du Boulevard* (1902) ; CH. TH. MALHERBE, *Pièces d'histoire de l'opéra-comique* (1887) ; CUCUEL, *Les créateurs de l'opéra-comique français* (1914) ; H. DE CURZON, *La musique* (Recueil de textes d'époque et de livrets avec d'excellentes introductions) (1914).

A. FOUT, *Essai sur Favart et les origines de la comédie mêlée de chant* (1894) ; POUGIN, *Monsigny et son temps* (1908) ; MICHEL BRENET, *Grétry, sa vie et ses œuvres* (1884) (définitif) ; H. DE CURZON, *Grétry*. Préfaces et commentaires de l'édition monumentale des œuvres de Grétry, publiée par le Gouvernement belge sous la direction de M. F. A. Gevaërt.

INDEX BIOGRAPHIQUE
des Compositeurs
de l'Ecole Classique Française

PAGES

PAGES

TABLE DES MATIERES

Achevé d'imprimer le 5 Avril 1946
Imprimeries Mont-Louis, 57, Rue Blatin, Clermont-Ferrand
O. P. L. 31.2411. Dépôt légal Imprimeur N° 255, Editeur N° 584
A. 915 — 28-3-45 (5.000) 2e Trimestre 1946

HISTOIRE

Collection *Les Grandes Crises de l'Histoire*

Joseph Calmette. — L'Effondrement d'un Empire et la Naissance d'une Europe (IX[e] et X[e] siècles).

Jean Hatzfeld. — La Grèce et son héritage.

Félix Ponteil. — La Chute de Napoléon I[er] et la Crise Française de 1814-1815.

A paraître dans la même collection :

A. Fliche. — La querelle des Investitures.

R. Latouche. — Les Grandes Invasions.

G. Marçais. — La Berbérie Musulmane.

LA MUSIQUE FRANÇAISE DANS LA CIVILISATION

Collection dirigée par Robert Bernard

R. Dumesnil. — La Musique romantique française.

B. Champigneulle. — L'Age classique de la musique française.

A paraître :

M. Beaufils. — Wagner et le Wagnérisme.

OUVRAGES DIVERS

Cahen, Ronze et Folinais. — Histoire du Monde de 1919 a 1937.

Charles-Marie Garnier. — Eire, Histoire d'Irlande.

— Histoire d'Ecosse.

Paul Henry. — La France devant le Monde de 1789 a 1939.

W. L. Landowski. — Histoire Générale de la musique.

Victor-L. Tapié. — Histoire de l'Amérique latine au XIX[e] siècle.

IMP. GROU-RADENEZ, 11, RUE DE SÈVRES, PARIS. 70993 - 4-46